. MANA Jolivet
. Roussel
SINFONIETTA
p cordes.

L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

AVRIL 1988 ■ N° 347

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1988	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER Supplément Avion 90 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	215 F	250 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	240 F	290 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1988)	60 F PORT INCLUS 8 F	60 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) :	360 F	500 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 8 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 8 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1988
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : E 206

44e Année AVRIL 1988 n° 347

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE



Double canon à l'écrevisse (copie de Jacques Cellier, bibliographie n° 18).

Les initiales P.D.R. (à gauche de la "roue") sont celles du compositeur Pierre du Royaume, auteur d'autres pièces copiées d'autre part par Jacques Cellier.

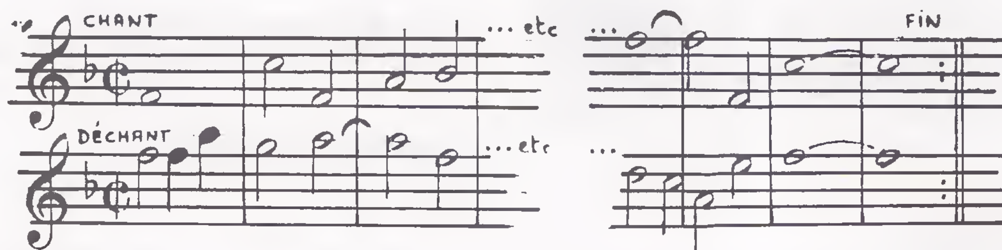
Le double canon à l'écrevisse de Jacques Cellier

Organiste à Laon puis à la cathédrale de Reims à la fin du XVIe siècle, le musicien Jacques Cellier exerçait également les talents de maître écrivain et dessinateur. Joignant sa science de musicien à ses facilités graphiques, il nous a laissé deux beaux manuscrits dont le plus important, daté de 1585, était destiné au roi Henri III. Sous le titre *Recherches de plusieurs singularités par François Merlin... portraictes et écrites par Jacques Cellier,* c'est une sorte d'encyclopédie en dessins traitant d'astrologie, d'occultisme, de linguistique et surtout de musique, tant organologie que théorie. On y trouve notamment le curieux double canon circulaire ici reproduit. En théorie, une telle œuvre se lit et se chante ou se joue en marchant autour de la table sur laquelle est posé le texte musical. Celui-ci étant un peu complexe à déchiffrer. Jacques Cellier a jugé bon de le reproduire en graphie courante au bas de la page.

La portée circulaire, comme du reste celle en graphie courante, comporte six lignes (et non cinq comme les portées musicales actuelles). Le premier canon *(recto)* se lit sur la « roue » dans le sens des aiguilles d'une montre en commençant sur la première note après le bémol *(si)* qui sert de clef. Ce qui se lit ainsi :



Si l'on veut chanter à deux voix, la seconde voix commence *au début* lorsque la première arrive au numéro 2 inscrit *au-dessus* de la portée. C'est la technique bien connue des chansons en canon, tel le fameux *« Frère Jacques... »* On peut aussi chanter à trois voix, la troisième commençant lorsque la première est parvenue au numéro 3, toujours *au-dessus* de la portée. C'est le canon des *trois chants* de la petite poésie copiée au milieu du manuscrit de J. Cellier. Si l'on veut *déchanter* – le terme étant pris ici dans une acception un peu exceptionnelle – on doit lire la « roue » dans le sens sinistro-centrique en commençant par la neuvième note à gauche, ce qui revient à lire la transcription ci-dessus en partant à la huitième mesure de la fin et en rétrogradant. *Chant* et *déchant* concordent parfaitement comme le montrent les exemples suivants :



Mais le *déchant* fonctionne aussi au canon à trois voix, et l'on peut parfaitement chanter simultanément le canon *recto* ou *chant* et le canon *rétrograde* ou *déchant,* ce qui permet, grâce à cette simple portée circulaire, de chanter à six voix différentes. Les canons se recommencent sans terminaison prévue. Ce sont de véritables « canons circulaires ou perpétuels », deux *Ouroboros* musicaux inversés.

Un tel exploit de contrepoint recèle évidemment un symbolisme dont l'explication demeure très classique. C'est le *« Id quod inferius sicut quod superius »* (ce qui est en bas est comme ce qui est en haut) de la Rose + Croix (voir début chapitre VII) ou, si l'on veut, rappel du sceau de Salomon avec ses deux triangles inversés, l'union de l'actif et du passif, des *trois chantant* et des *trois déchantant.* Le canon compte vingt et un « tactus » (vingt et une mesures), soit sept fois la Trinité ou trois fois le Septénaire, nombres légalement riches en symbolisme. Les entrées canoniques (tant pour le *chant* que pour le *déchant)* se font de sept en sept « tactus ».

La fleur disposée au milieu du canon circulaire est un tournesol ou héliotrope, dans sa présentation héraldique. En langage de blason, c'est un symbole solaire et aussi l'emblème de la fidélité ou de l'aspiration au sublime, en raison de la propriété qu'a cette fleur de toujours se tourner vers le Soleil. Le dessin superpose trois fois douze pétales, soit trois fois le nombre inverse de celui des rythmes du canon (**21** pour celui-ci, **12** pour l'héliotrope). Ce douze se trouve multiplié par trois, ce qui donne trente-six, le nombre de la « Solidarité cosmique » présidée par le Soleil. Les canons superposent donc trois fois, positivement et négativement, le nombre **21**. Ils s'opposent à l'héliotrope qu'ils entourent ; c'est pourquoi la petite poésie attribue aux six chanteurs une valeur lunaire :

« Nous sommes trois chantans
Sur la roue de fortune
Trois autres déchantans
Sans fascherie aucune
Tenans fort de la Lune
Bien dispos de nos corps
Malgarnis de pecune
Neanmoings tout d'accords »

Extrait du livre de Roger J.V. Cotte : *Musique et symbolisme,* Editions Dangles (mars 1988).

Roger J.V. Cotte

AU JOURNAL OFFICIEL

Enseignement secondaire : personnel (professeurs).

32.826. – 16 novembre 1987. M. Dominique Bassereau attire l'attention de M. le ministre de l'Education Nationale sur les horaires de service des enseignants d'éducation musicale. Il lui demande, dans un souci d'équité et d'efficacité, que les horaires de service de ces enseignants soient alignés sur ceux de leurs collègues des autres disciplines, comme cela a été décidé récemment pour les professeurs de technologie (soit, pour les certifiés : dix-huit heures ou seize heures plus la chorale, et, pour les agrégés : quinze heures ou treize heures plus la chorale).

29 février 1988. – *Réponse.* – Le dispositif réglementaire actuellement en vigueur en matière de maxima de service hebdomadaire d'enseignement repose sur un système d'obligations qui varie selon les corps auxquels appartiennent les personnels enseignants et les disciplines enseignées ; en particulier, le décret n° 50-581 du 25 mai 1950 établit entre les disciplines artistiques et les disciplines scientifiques ou littéraires une distinction qui ne pourrait être remise en cause que dans le cadre d'un aménagement d'ensemble de toutes les catégories de personnels enseignants. S'agissant de la technologie telle qu'elle est définie, pour les collèges, par l'arrêté du 10 juillet 1984, il a été établi que, cet enseignement présentait un caractère éminemment scientifique impliquant son rattachement non plus au paragraphe B de l'article 1er du décret du 25 mai 1950 relatif aux disciplines artistiques et techniques du second degré, mais aux disciplines scientifiques mentionnées au paragraphe A de l'article 1er du décret susmentionné fixant, notamment, à dix-huit heures le maximum de service des professeurs non agrégés. En tenant compte de la situation actuelle des enseignements artistiques, le plan pour l'avenir de l'éducation, récemment présenté par le ministre de l'Education Nationale propose de déterminer la place et le statut, notamment vi-à-vis des obligations de service des enseignants, des activités artistiques (chorales, ateliers) qui permettent à la fois une pratique vivante et un approfondissement.

Monsieur Bassereau est député de Charente-Maritime.

On peut désormais consulter le *Journal Officiel*, grâce au Minitel 36 15, code JOEL 5. Accès libre et permanent.

Texte du télégramme adressé le 23 mars 1988 par l'APEMu à M. le ministre de l'Education Nationale.

Indignée par le projet de décret relatif au concours d'intervenants extérieurs dans les enseignements artistiques qui, sous couvert d'ouverture de l'Ecole à des professionnels compétents, ouvre en réalité la voie à la privatisation de tout un secteur de la Fonction Publique, l'Association des Professeurs d'Education Musicale demande le retrait immédiat de ce projet.

ANDRÉ JOLIVET (1905-1974)

MANA

par **Anne-Marie Pozzo di Borgo**

Discographie :

LYR. 0777-008/09 (Lyrinx).
S.F.P.P. 91046-S.F.P.

"Mana", recueil de six pièces pour piano seul, date de 1935. C'est la première œuvre pour piano de l'auteur et, l'une de ses premières compositions puisqu'elle n'est précédée que par le quatuor à cordes (1934).

"Mana" représente une synthèse de données ésotériques, incantatoires, magiques, dans une écriture pianistique fondée sur les résonances naturelles.

Notons, en effet, l'importance de l'incantation chez Jolivet : citons quelques œuvres particulièrement marquantes, à ce point de vue : "Cinq incantations" pour flûte seule (1936).
— "Incantation pour ondes Martenot" 1937 "pour que l'image devienne symbole"
— "Cosmogonie" (1938)
— "Cinq danses rituelles" (piano et orchestre) 1939
— "Danse incantatoire" (1936).

Sans oublier la valeur incantatoire de nombreuses pièces qui ne contiennent pas ce mot dans leur titre. "Je cherche, dit André Jolivet, à rendre à la musique son sens originel, antique, lorsqu'elle était l'expression magique et incantatoire de la religiosité des groupements humains. "Mana" correspond à cette recherche.

Explications du "Mana"

"Mana". Qu'est-ce qu'un mana ?

Le "Mana" n'est pas un symbole, mais il est symbolisé par des amulettes, idoles ou objets, pendus au cou, fixés à la ceinture, etc... Le mot est d'origine mélanésienne, mais sa signification se retrouve dans d'autres termes : "Wakan" chez les Sioux, "Orenda" chez les Irokois, "Oki" chez les Hurons, "Zémi" aux Antilles, "Megbe" chez les Bambuti (pigmés d'Afrique). Si répandu que soit le concept de mana, dont certains sociologues ont quelque peu abusé en voulant en déduire tous les phénomènes religieux, il n'est pas universel. Là où on le rencontre, il désigne un certain rapport avec le sacré : la force mystérieuse et active que possèdent certains individus et généralement les âmes des morts et tous les esprits. L'acte grandiose de la création cosmique n'a été possible que par le mana de la divinité. Les objets et les hommes ont le mana parce qu'ils l'ont reçu de certains êtres supérieurs, autrement dit par ce qu'ils participent mystiquement au sacré et dans la mesure où ils y participent, tout ce qui EST par excellence possède le mana, c'est-à-dire, le principe qui apparaît à l'homme comme efficace, dynamique, créateur, parfait.

La préface de "Mana"

La préface de "Mana", écrite par Olivier Messiaen, nous révèle ceci :

"Le Mana" désigne dans les sociétés primitives "Cette force qui nous prolonge dans nos fétiches familiers". Il s'agit donc de peindre en quelques pièces pour piano, six petits objets, figurines de cheminée en fil de fer, en paille ou en cuivre, donnés par Varèse à Jolivet, ou plutôt il s'agit de peindre le fluide contenu dans ces objets et transmis par eux.

Le **style** de "Mana" ne se situe pas. Quand son auteur nous parlera de "transmutation de la matière sonore", il avouera son admiration pour Alban Berg et ses travaux d'acoustique avec Edgar Varèse, nous nous sentirons encore très loin du lien mystérieux que crée son envoûtement. Le **rythme** est donc d'une mobilité extrême : fuyant la répétition, il procède surtout par variation et dislocation, et aussi par opposition, les syncopes préparant les appuis harmoniques (voyez comment la troisième mesure de "Beaujolais" est reprise au cours de la pièce avec allongement et préparation de ses valeurs, voyez "l'Oiseau", six mesures avant la fin, l'élargissement et la contraction du fragment choisi, mesure par mesure. La mélodie saute constamment d'un registre à un autre et use surtout d'intervalles disjoints, elle tourne autour d'une "note-pivot", sorte de dominante, varie degrés, valeurs et registres, elle s'étage sur plusieurs octaves (voyez les premières mesures de "l'Oiseau", embrassant parfois toute l'étendue du clavier), la note conclusive de chaque période n'est jamais

entendue dans le corps de la période (voyez les mesures 11 à 15 de "l'Oiseau" où le si naturel est soigneusement réservé pour la fin).

L'harmonie est atonale, elle utilise des combinaisons de quartes justes et augmentées, des effets de résonances supérieures et inférieures, l'harmonie... sait supprimer certaines notes, certaines intervalles, certains registres, afin que leur entrée en scène soit plus frappante, ce qui donne lieu à de véritables "éclatements d'accords".

Mais la grande originalité de ce style réside surtout dans une certaine conception de l'espace sonore. Les registres graves ou aigus s'opposent, se mélangent, se compénètrent, se séparent dans un constant changement.

La densité harmonique (entendez le nombre des voix) offre la même mobilité. De telles sonorités semblent être le centre, le nœud vital de toute une atmosphère harmonieuse "d'ondes surentendues".

Jolivet joue avec le silence, il le laisse se répandre librement autour d'une ligne unique, puis l'épaissit de larges résonances, le hache sauvagement de rythmes grinçants, et après avoir fait tournoyer dans l'espace ses derniers lambeaux avec quelques tambours de fureur ou cloches de mystères, il le tue brusquement par un gigantesque coup de gong.

Jolivet observe les seules attitudes à tenir avec le silence, le soumettre ou le laisser passer.

Cette longue préface devait être citée car elle éclaire sensiblement l'analyse de toutes ces petites pièces et, en particulier, celle de "l'Oiseau" qui nous intéresse.

LES SIX ŒUVRES

Les six objets sont donc prétextes à six pièces courtes (deux pages chacune. Seul "Pégase" est beaucoup plus long, mais la fougue demandée à l'exécutant compense la longueur de cette pièce.

Premier objet : Un pantin articulé surnommé "Beaujolais", polichinelle en cuivre.

Deuxième objet : "L'Oiseau". Comme le dit Olivier Messiaen, c'est un oiseau féerique des îles lointaines, dont les trilles printaniers s'amplifient en un appel lyrique désespérément cuivré comme un énorme "chant du coq", suivi de quelques cui-cui résignés. Tel le poète fuyant la matière et les contacts terrestres, il a voulu mais sans y parvenir "s'arracher à sa chaîne".

Troisième objet : "La Princesse de Bali".
Quatrième objet : "La Chèvre".
Cinquième objet : "La Vache".
Sixième objet : "Pégase".

A plusieurs reprises, Jolivet a parlé de "Mana" : "Après m'être libéré de ces éléments didactiques (il évoque les enseignements de Le Flem et de Varèse), j'ai écrit "Mana" qui est un véritable cours de composition sérielle, une synthèse de mes aspirations lointaines et de certains moyens de mise en œuvre établis concurremment avec Varèse qui à ce moment, lui aussi, était en pleine période de recherches avec "Ionisation".

Plus tard, j'ai utilisé les modes comme des échelles de sons constituant un choix dans les possibilités de la gamme chromatique. Tout cela était déjà contenu dans le principe de "Mana".

ANALYSE BREVE

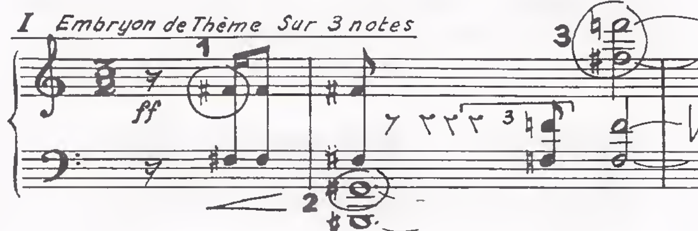
L'OISEAU

Nous recommandons la lecture de la partition et non la simple écoute d'un disque pour comprendre l'œuvre.

Cette œuvre est dodécaphonique. Elle est construite sur cette série qui en constitue le thème (voir thème). L'auteur demande un mouvement vif (𝅗𝅥 = 112) et un style "nerveux et cassant".

Embryon de thème

L'œuvre commence par un embryon de trois thèmes exposé aux mesures 1 et 2 (fa dièse - sol dièse et fa bécarre correspondant aux notes 1 - 2 - 3 de la série).



Thème complet

Puis, à la sixième mesure, part le thème complet. Trois fa dièse mg - md - mg (1re note de la série, sol dièse (2e note), sol bécarre et la (4e et 5e notes), fa bécarre (3e note).

Septième mesure : do dièse (6e note), ré (7e note), mi bémol (8e note).

Huitième mesure : do (9e note), si bémol (10e note), mi bécarre (11e note).

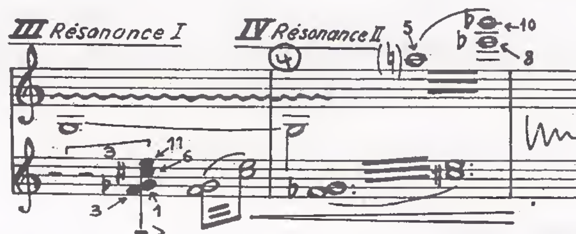
Neuvième mesure : si (12e note).

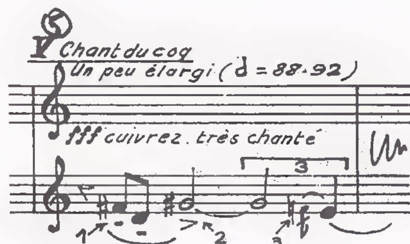
Les mesures suivantes marquent une tension très nette vers la 12e note de la série (le si) qui s'impose à la mesure 16.



On notera l'importance accordée aux rythmes saccadés, aux syncopes, dès les premières mesures, la dislocation de la mélodie qui procède par mouvements disjoints de notes très éloignées les unes des autres faisant alterner des graves de la clé de fa avec des aigus de la clé de sol. On notera aussi l'importance des sonorités, des accords où la pédale doit être savamment employée. Les notes de la série ne sont pas réutilisées dans leur ordre d'entrée, mais de telle sorte qu'elles forment des accords. Ainsi la mesure 17, la résonance I sera constituée par un accord où se retrouvent les sons 1-3-6-11, la résonance 2, par les sons 5-6 et 10, la résonance 3 par un accord où se trouve le son 9 (voir résonance 1 et 2).

Mesure 21, mouvement élargi (d = 88-92). Un triple forte avec "cuivrez, très chanté", annonce le "chant du coq", appel lyrique de l'oiseau qui voudrait se détacher des contingences terrestres. Ce "chant de coq" est construit sur les trois premières notes de la série (fa dièse, sol dièse, fa bécarre descendant au mi). L'intensité ira diminuant tout au long des dernières mesures, comme une retombée de lassitude et de désespoir, jusqu'à un triple piano aux deux dernières mesures.





Ce ne sont plus, comme le dit O. Messiaen, que des "cui-cui résignés" que l'on discerne très bien aux mesures 22 à 25. Les dernières mesures présentent un certain élargissement rythmique.

L'œuvre se termine par un accord étagé où se retrouve les sons 8 (mi bémol), 1 (fa dièse) sol naturel (que A. Jolivet qualifie de broderie après que l'on ait "laissé s'éteindre le son", comme le précise l'auteur).

L'Oiseau : intentions pédagogiques.

Certains professeurs pourront s'étonner que l'on ait choisi d'analyser cet extrait de "Mana" d'apparence difficile a priori. Mais, il nous a paru bon que les élèves s'initient à l'écriture dodécaphonique.

Si cette forme d'écriture rebute certains, ils auront loisir de choisir une autre œuvre à analyser (parmi les nombreuses compositions si variées d'André Jolivet) qu'ils jugeront plus adaptables à leur(s) classe(s).

« MUSICIENS D'AUJOURD'HUI »

Début mars, en la salle Cortot, était donné un concert de musique contemporaine. De Paul Dourson, nous avons retenu, pour saxophone et piano, *Sensations d'infini* aux sonorités délicates ainsi qu'un *New York-Paris* dans la plus fidèle tradition fauréenne... De Jean Sichler, nous avons pu apprécier quatre ravissantes mélodies pour baryton qui, pour être très simples de carrure et d'esprit populaire, n'en sont pas moins fort subtilement harmonisées.

Plaidoyer pour une chimère, pour flûte, violoncelle et piano, de Pierrette Mari, est une œuvre visionnaire, d'une grande puissance expressive ; le langage est ici tout à fait contemporain : influences conjuguées, nous a-t-il semblé, de Berg et de Messiaen... Nous avons retenu enfin *D'une plage sous la mer,* pour deux pianos, de Jean-René Combes-Damien, pièce admirable et singulière qui nous communique le sentiment d'une temporalité autre, parcourue, de traînées fuligineuses ou bien d'étranges flamboiements.

Voilà qui confirme — s'il en était besoin — qu'il existe toujours, hors de nos institutions acronymes, quelques hauts lieux de la création musicale...

Francis Cousté

Réflexion sur le langage musical

par **Jean-Louis PETIT**
Directeur de l'Ecole Nationale de Musique et de Danse de Ville-d'Avray

I - Considérations générales

Qu'on le veuille ou non la musique est faite de plusieurs "éléments organisés" classés par habitude en 3 catégories principales : les hauteurs, les rythmes et les timbres auxquelles s'ajoute, depuis l'avènement de la musique concrète / électroacoustique, les allures (grains, espaces, modes de jeux...).

Après Schœnberg on a eu tendance à considérer que le problème de l'organisation des hauteurs a été définitivement résolu parce qu'il est difficile de trouver à ce problème d'autres solutions que celles qu'il a imaginées et que ses élèves et successeurs ont les uns perfectionnées, les autres dénaturées parce que mal assimilées.

Naturellement l'on peut toujours aligner des sons en les organisant selon des logiques extra-musicales (en particulier la logique mathématique) ou sans logique du tout au gré de sa fantaisie. Beaucoup de compositeurs contemporains, et non des moindres, ne s'en privent pas. Cela donne des magmas sonores que d'aucuns trouvent originaux puisque jusque-là jamais entendus, mais leur grand défaut est précisément de n'avoir pas été entendus par le compositeur lui-même.

L'on peut aussi décortiquer le spectre sonore et le diviser en une infinité de micro-intervalles, tout comme l'on peut s'amuser à ajouter des lettres à l'alphabet ou à trouver des signes nouveaux d'accentuation pour désigner toutes les nuances des prononciations possibles de la lettre 0 selon l'ouverture de la bouche, la place de la langue, la position des lèvres, le débit du souffle, etc. Ce ne sont là qu'épiphénomènes, l'important est bien l'organisation de la pensée. Et plus le matériau de base utilisé pour organiser cette pensée (musicale, littéraire, chorégraphique, plastique...) est simple, économe et connu de tous, plus évident est le message qu'il transmet qui, lui, est l'essentiel de l'art.

Je traiterai surtout, dans ce premier chapitre, de l'organisation des hauteurs sur le plan vertical et horizontal, car le problème est le plus urgent. Et pour commencer je reviendrai en arrière pour examiner la façon dont les hauteurs ont fonctionné depuis la Renaissance à Schœnberg.

La Renaissance utilise les modes antiques qu'elle a sous la main grâce au plain chant. La grande modernité consiste à écrire polyphonique. Certains compositeurs excellent dans les polyphonies libres (l'école française surtout et en particulier *Claude Lejeune*) d'autres dans les polyphonies par imitation (école italienne et en particulier *Palestrina*). Mais les modes ne sont pas stables, ne permettent pas des cadences (ponctuations) très affirmées, et, de ce fait, limitent les compositions dans la durée car l'ennui vient très vite. Aussi les modulations apparaissent qui ont pour conséquence d'imposer la prééminence du mode d'ut. Cette tonalité et les possibilités de modulation qu'elle offre font la joie des compositeurs qui, comme *Monteverdi*, font une véritable orgie de modulations, sans véritable nécessité organique. La tonalité est donc née, est arrivée à son apogée avec *J.S. Bach*, et les compositeurs ont vécu sur elle jusqu'au début de ce siècle, chacun lui trouvant des charmes différents selon sa nature, ses besoins, sa vision, etc.

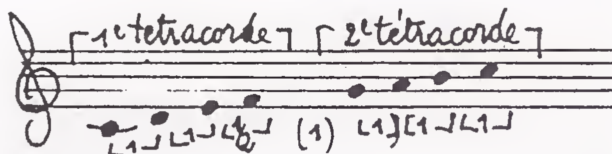
La venue de *Schœnberg* a surtout consisté à mettre un peu d'ordre dans le chromatisme délirant pratiqué principalement dans les Pays Germaniques. Pour cela Schœnberg a posé le principe de l'égalité des 12 sons, sans prééminence de l'un sur l'autre.

Dans le contexte de l'époque cette position était tout à fait logique, car, par le jeu des chromatismes, beaucoup d'œuvres de ses contemporains échappaient au sentiment d'une tonalité. C'était aussi, pour lui, une facilité permettant à l'ultrachromatisme invertébré de trouver une ossature comparable à la tonalité dans le style classique.

L'on ne peut aujourd'hui organiser les hauteurs sans prendre en compte la totalité des 12 sons. Ceux qui, fatigués d'écrire ou d'entendre des musiques où le cor s'époumone dans l'extrême aigu en agissant inconsidérablement ses pistons, se replient sur des modes défectifs ou des échelles exotiques, se privent de 4 siècles de culture musicale et de progrès technique.

II - Un peu de “solfège”

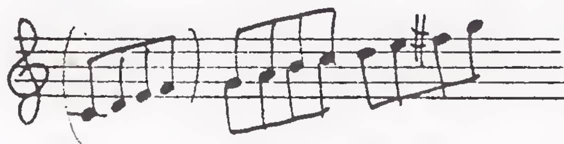
Cela n’est pas un hasard si le mode d’ut a supplanté les 5 autres pour devenir le seul utilisé pendant 3 siècles. Cela est dû à sa constitution qui comporte, en elle même, la possibilité de moduler harmonieusement. Comme chacun sait il est constitué de deux tétracordes qui ont la particularité essentielle d’être égaux, à savoir que les intervalles qui séparent chacune des notes du premier tétracorde sont les mêmes que ceux du deuxième tétracorde et dans le même ordre, à savoir 1 ton, 1 ton et 1/2 ton (ex. 1).



Les deux tétracordes sont séparés par 1 ton.

La modulation de base sur laquelle est construite toute la charpente des grandes formes classiques (la fugue, la forme sonate) consiste à créer une nouvelle gamme :

1) en ajoutant un tétracorde au tétracorde supérieur (ex. 2)



On obtient ainsi une nouvelle gamme à la quinte supérieure

2) en ajoutant un tétracorde au tétracorde inférieur (ex. 3)



On obtient ainsi une nouvelle gamme à la quinte inférieure. La constitution des deux tétracordes (leur identité) revêt donc une importance primordiale dans le fonctionnement de la gamme majeure.

Si le choix d’un mode unique à 7 sons, le mode d’ut, était relativement simple parmi les 6 possibilités offertes (mode d’ut, de ré, de mi, de fa, de sol, et de la — le mode de si ayant été éliminé dès le départ à cause de sa quinte diminuée), bien que son évidence ne se soit manifestée qu’au bout de quelques siècles, il n’en est pas de même du choix d’un mode mélodique unique à 12 sons parmi les 106.993.205.379.072 possibilités qu’offrent la présentation différente de l’échelonnement des 12 sons.

Aussi y a-t-il lieu d’effectuer un choix dès le départ parmi ces innombrables possibilités en imposant des contraintes calquées sur celles qui ont consacré le mode d’ut.

Les 12 sons sont divisés en 2 sextacordes.

Appliquons leur trois contraintes possibles :

1) qu’ils soient égaux ;
2) que les intervalles qui les constituent soient tous différents ;
3) que leur lecture dans un sens comme dans l’autre donne la même série (transposée).

Ces trois contraintes réduisent le nombre des modes mélodiques de 12 sons à 176. (Tableau : ex. 4). A l’étude ils ont tous le même caractère. L’on peut dire qu’ils sont de la même famille et sonnent de la même façon, choisir l’un ou l’autre d’entre eux pour servir de base à la construction d’une œuvre est une question de goût personnel.

\- INTERVALLES MUSICAU -

do re mi fa sol la si
do# re# fa# sol# sib

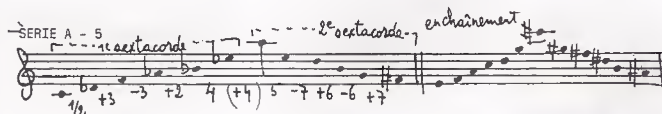
D R M F G L S
O E A I U

	D	O	R	E	M	F	A	G	I	L	U	S
1	O	R	E	M	F	A	G	I	L	U	S	D
2	R	E	M	F	A	G	I	L	U	S	D	O
3	E	M	F	A	G	I	L	U	S	D	O	R
4	M	F	A	G	I	L	U	S	D	O	R	E
5	F	A	G	I	L	U	S	D	O	R	E	M
6	A	G	I	L	U	S	D	O	F	E	M	F
7	G	I	L	U	S	D	O	R	E	M	F	A
8	I	L	U	S	D	O	R	E	M	F	A	G
9	L	U	S	D	O	R	E	M	F	A	G	I
10	U	S	D	O	R	E	M	F	A	G	I	L
11	S	D	O	R	E	M	F	A	G	I	L	U

Tableau réalisé sur ordinateur par A. Block, ingénieur informaticien.

Pour mettre en œuvre ce matériau de base solide, structuré, reconnaissable, dont la caractéristique principale est d’être très malléable et de pouvoir s’adapter aussi bien à des esthétiques tonales, modales, atonales, sérielles, qu’à des esthétiques moins définies, l’on peut tout d’abord appliquer la vieille formule de l’enchaînement des tétracordes qui devient enchaînement des sextacordes (ex. : 5).

Série A-5



(à suivre)

Roussel et la pédagogie musicale *

par **Denise CLAISSE**
Directeur pédagogique des Jeunesses Musicales du Canada,
Chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal.

Ressources thématiques

Sa musique est d'un accès d'autant plus aisé pour les élèves qu'une grande partie des arguments qui l'ont inspiré a des points communs avec les programmes scolaires. Ils sont fondés par exemple sur la mythologie, la littérature ou les sciences naturelles, ou bien appartiennent à ce qu'ils aiment : les voyages, la nature ou la danse. Aussi l'étude de ces œuvres dans le cadre du cours d'éducation musicale se prête-t-elle, sans difficultés majeures, à des travaux d'interdisciplinarité avec de nombreuses matières comme le français, l'histoire, la géographie, la biologie ou l'éducation artistique.

La musique de Roussel que l'éminent pédagogue Émile Jaques-Dalcroze qualifie de « si fluide et si claire en même temps que si profonde et si vivante » n'a généralement pas besoin de longs commentaires. Il suffit souvent de l'écouter attentivement pour s'en éprendre. Et comme dit Cortot à propos de sa musique de piano, elle est « compliquée à la lecture, mais limpide à l'audition ». Ne craignons donc pas de la faire entendre même s'il s'agit des œuvres moins connues de son répertoire.

1. - L'antiquité

Le ballet « **Bacchus et Ariane** » , écrit selon Louis Laloy sur une « musique résistante qui a le grain et le poli du marbre antique », commence par les effusions d'allégresse des adolescents libérés. Ceux-ci qui devaient être sacrifiés au Minotaure ont la vie sauve, Thésée étant parvenu à le tuer grâce à l'aide d'Ariane. Je propose l'audition de trois extraits : la lente introduction du deuxième acte avec son solo d'alto qui dépeint le sommeil d'Ariane, le scherzo fantastique des ombres qui prétendent interdire l'accès de la grotte de la Sybille, la danse du labyrinthe avec sa petite phrase tortueuse revenant constamment tandis que l'immobile chanterelle des violons suraigus guident, tel un fil conducteur, les pas hésitants de Thésée.

Se prêteraient aussi à un travail interdisciplinaire : « **La naissance de la lyre** »,conte lyrique conçu d'après les « Limiers » de Sophocle, dont la couleur hellénique est rendue par l'emploi de modes grecs, et le ballet « **Aeneas** », décrivant la marche et les difficultés vaincues par le héros avant sa fondation de Rome.

2. - La danse

Le ballet a vu naître les pièces les plus exaltantes de Roussel, ce qui ne surprend pas chez ce passionné de rythmes et de mouvement. Parmi les plus caractéristiques, citons la valse de la « Danse du papillon » et le bondissant scherzo de la « Danse de l'éphémère » du « **Festin de l'Araignée** ». On pourra aussi faire découvrir la Bacchanale finale de « **Bacchus et Ariane** », magnifique union de la symphonie et de la danse, la « danse d'Enée » et celle de « Didon » d'« **Aeneas** », ballet auquel les chœurs apportent le renfort de leur polyphonie.

On trouve également maints exemples de danse dans ses autres œuvres dont les mouvements sont souvent empruntés aux danses traditionnelles. Ainsi le Menuet de la fin de la « **Naissance de la lyre** », la Sarabande et la Gigue de la « **Suite en fa** » ou la Bourrée de la « **Suite pour piano** » dont le rythme fortement scandé semble faire de robustes appels du talon sur le sol.

3. - L'exotisme

Les voyages qu'il fit tout au long de sa vie sont nombreux. On le voit parcourir un nombre impressionnant de pays d'Europe, d'Afrique et d'Asie, notant sur ses carnets de bord des cellules musicales suggérées par les lieux visités. Ceux-ci eurent un rôle déterminant sur sa sensibilité et sur l'enrichissement de sa mémoire musicale. En témoignent **Les Évocations** » qui sont en liaison directe avec un voyage de quatre mois qu'il fit aux Indes et au Cambodge : les grottes d'Ellora lui inspirent « Les dieux à l'ombre des cavernes ». Sa visite de Jeypoor est à l'origine de la « Ville rose » qui renferme un passage rythmé évoquant le spectacle de l'entrée d'un rajah dans son palais. Bénarès où il entend, psalmodiée par un fakir, une mélopée qu'il transcrit dans son dernier mouvement, lui suggère « Au bord du fleuve sacré ».

* Voir l'Education Musicale n° 346.

C'est une légende hindoue du XIIIe siècle qui alimente le livret de son opéra-ballet « **Padmavati** », qui conte l'histoire d'une reine partagée entre deux devoirs – Nakamiti, jeune fille de Tchitor, y chante une exquise mélodie, unique emprunt au floklore de l'Inde. Mais laissons à Paul Dukas le soin de nous conseiller d'autres passages parmi les plus marquants : *« Je ne sais rien de plus ardemment animé ni de plus débordant d'ivresse rythmique que la « Danse des femmes du palais », du premier acte (...), rien de plus farouchement tumultueux que la scène qui la termine, rien de plus frissonnant d'horreur sacrée que l'impressionnante cérémonie funèbre qui couronne ce bel ouvrage. »*

Pour compléter ce panorama, je citerai, parmi d'autres exemples possibles, la mélodie « **Le Bachelier de Salamanque** » en laquelle le piano dresse un décor ibérique par un accompagnement imitant la guitare.

4. - La littérature

Tolstoï, dans le « Prélude symphonique », Châteaubriand dans le « **Bardit des francs** », Romain Rolland dans le« **Prélude du deuxième acte du 14 juillet** » lui inspirent des œuvres qui, si elles ne sont pas parmi les plus caractéristiques, ne sont pas pour autant à délaisser. Elles sont pour Roussel l'occasion d'exprimer ce qu'il ressent au moyen de ces textes car « une musique qui aurait exclu le sentiment, dit-il, serait celle dans laquelle le compositeur aurait abdiqué (...) sa pensée originale, ses modes personnels de percevoir, de sentir et d'exprimer, enfin, la nécessité d'être lui-même ».

5. - La nature

C'est dans la nature que Roussel puisa le meilleur de son inspiration, mais convaincu que l'imitation serait toujours inférieure au modèle, il ne la copia pas mais transposa musicalement le côté sensible des paysages qu'il percevait. Toute sa vie en porte témoignage et toute son œuvre le proclame : « **Rustiques pour piano** » qui traduit son émotion devant un décor de fleurs, d'arbres et de lumière. « **Pour une fête de printemps** » qui exprime la joie de vivre d'une fête printanière notamment par un magnifique solo de violon, un thème pastoral du hautbois et un sprituel scherzo encadré d'agrestes cantilènes. Ses mélodies, telle « **Jardin mouillé** » dont l'écriture pianistique entrelace de fines arabesques évoquant les gouttelettes d'eau. Le « **Poème de la forêt** » qui réalise au XXe siècle ce que Vivaldi avait réalisé au XVIIIe siècle dans les « Quatre saisons », dont le final « Faunes et Dryades » fut acclamé par les jeunes au temps de sa création. « **Le Festin de l'Araignée** » , enfin, drame entomologique dont l'action se passe dans un coin de jardin grossi comme à travers une énorme loupe et dont les personnages sont des insectes. Les jeunes élèves seront frappés par des détails pittoresques : l'araignée qui descend de son fil, l'entrée des fourmis, leur effort pour soulever le pétale de rose.

La diversité des thèmes abordés permet de deviner l'impact culturel que l'étude bien conduite de sa production peut avoir sur les élèves. Elle est d'autant plus accessible qu'elle a toutes les apparences de la simplicité. C'est ce par quoi, nous dit Robert Bernard, *« elle conquiert si aisément de jeunes auditoires qui n'en perçoivent sans doute pas la complexité, l'opulence et le raffinement, ce qui ne veut pas dire qu'ils n'en subissent l'ascendant et qu'ils ne sentent pas, fût-ce dans l'inconscient, qu'il y a de profondes réalités derrière les apparences ».*

Ressources musicales

Comment pourrais-je m'instruire plus utilement qu'en étudiant votre œuvre, qu'en méditant les exemples de hardiesse et de mesure que votre musique n'a cessé de me donner durant que je m'essayais à la pénétrer ? Cette question posée par Roland Manuel son élève à la Schola, tout musicien peut se la poser pour tenter de découvrir l'enseignement découlant de ses options musicales, dont la considération sera l'occasion pour l'acquisition d'éléments techniques. C'est pourquoi, je me propose de dégager à présent les lignes essentielles de la forme, de la mélodie, du rythme, de l'harmonie et de l'orchestration, contenues dans sa production.

1. - La forme

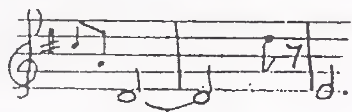
Albert Roussel, 1er prix de mathématiques à l'Ecole Navale fit preuve tout au long de sa vie, d'une extrême rigueur dans la conception de ses œuvres. J'ai toujours poursuivi le dessein de la construction et du rythme, dit-il. La recherche de la forme et du développement ont été ma constante préoccupation. Respectueux de la forme classique et de son équilibre, usant ici du plan bithématique ou cyclique, là, de la forme lied ou rondo, il l'élargit par un esprit harmonique moderne et de puissantes architectures.

Comme Bach, à qui il vouait un culte, il utilise à plusieurs reprises la *forme Suite.*

Citons en exemple l'alerte et vigoureuse **Suite en Fa,** dont les trois mouvements oscillent comme dans la suite ancienne, autour d'une tonalité centrale. Cette œuvre frémissante de vie et de joie saine fait dire à René Dumesnil « Heureux ceux qui produisent de telles œuvres, si larges, si pleines, si jeunes et si bienvenues ! » La **Suite en Fa dièse** marque la pleine conquête du piano. Les élèves apprécieront la Sicilienne et la Bourrée qui sont d'une franche gaieté et d'une audace juvénile. Dans la **Petite Suite pour orchestre,** la « Mascarade » est un scherzo brillant, où la trompette munie de la sourdine chante avec la clarinette et le basson accompagnés de cymbales et de castagnettes.

La **3e Symphonie en Sol mineur** qui réunit les quatre mouvements de la symphonie classique fait dire à Francis Poulenc : C'est vraiment merveille d'allier tant de printemps et de maturité. L'allegro initial oppose

deux thèmes, l'un, vigoureux et plus rythmique que mélodique à un second calme et serein. Un développement mène ensuite à la cellule fondamentale de cinq notes, ciment cyclique de l'œuvre.



L'adagio qui part de ce motif possède, comme le 1er mouvement du « Quatuor » en « Ré mineur » une magistrale *fugue* à laquelle répond ici la sérénité d'un solo de violon. Le finale, enfin, *scherzo valse,* qui s'apparente librement à la forme du rondo développe une généreuse progression se terminant par le motif de cinq notes clamé par tout l'orchestre.

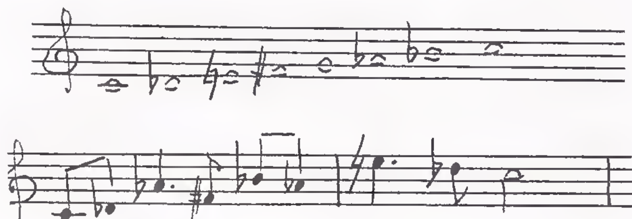
La **4e Symphonie** de forme classique aussi est dominée par le mouvement lent. Le « lento molto » est, dit Paul Le Plem, une des plus belles pages qui aient été écrites par Albert Roussel. Elle fut composée en 1934, même année que la *Sinfonietta* dont la conception nouvelle du traitement des cordes a influencé les compositeurs contemporains. Signalons le magnifique andante et l'allegro final débordant de santé et de vitalité.

Il faut encore citer *la forme choral* qui domine le magistral **Psaume 80** intervenant à plusieurs reprises sous des formes diverses.

2. - La mélodie

Roussel possède une écriture horizontale très libre, caractérisée par l'emploi fréquent de modes anciens ou exotiques : *modes grecs de la « Naissance », la « Lyre », modes hindous* dans les « Evocations » et « Padmavati », *modes chinois* dans l'« Ode à un jeune gantilhomme » en laquelle voix et piano jonglent avec la gamme défective ré, fa, sol, la, do.

Voici l'exemple d'une mélodie issue d'un mode hindou :



Il use volontiers de lignes mélodiques aux contours anguleux très disjoints, tel ce thème de la « Suite en Fa » en lesquelles, il affectionne les brusques chutes de quintes, de sixtes (b) ou d'octaves (a) qui fourniront aux enseignants l'opportunité d'étude d'intervalles.



3. - Le rythme

André Messager écrivait : « Pour moi, la qualité essentielle de M. Roussel, c'est de posséder le mouvement et le rythme (...) ». On ne peut qu'approuver ce jugement, car sa musique est, par excellence celle du mouvement, étonnante de dynamisme rythmique qui lui confère une jeunesse et une vitalité sans précédent.

Ses rythmes tantôt précis et vigoureux, tantôt fluides et mobiles sont d'une grande diversité : rythmes légers (« Divertissement », Ville Rose des Évocations », « le Festin de l'Araignée ») – Rythmes goguenards (chœur de satyres de la « Naissance de la Lyre », parties extrêmes du « Concert ») – Rythmes frénétiques (danse de l'Araignée du « Festin », danse des guerriers de « Padmâvati »).

Certains de ses rythmes préférentiels seront l'occasion, pour les élèves, d'acquisition de technique musicale de base : ainsi – la succession de deux brèves et d'une longue, que l'on retrouve différemment notée en de nombreuses partitions (« Sonate opus 11 », début du motif cyclique de la « 3e Symphonie » ou 3e mouvement de la « Synfonietta ») – La carure élémentaire de rythmes obstinés comme celle de la Mascarade finale de la « Petite Suite » opus 39 :



ou – la syncope si souvent présente. L'accompagnement du « Divertissement » dont les premières mesures ont été parfois considérées comme prémonitoire du « Sacre du Printemps » en est un exemple.

Sa rythmique est encore caractérisée par de nombreux changements de tempo qui lui assurent une remarquable fluidité : mesure à 5/8 dans la « Danse au bord de l'eau », à 10/8 (6 + 4) dans le final de la « 2e Sonate pour violon » qui pétille en raison de son morcellement imprévu.

4. - L'harmonie

Roussel doit aux *modes* qu'il a souvent intégrés à son langage, l'originalité de son harmonie. Ainsi dans « Fête de printemps » ou dans « Padmâvati » opéra sur lequel son élève italien Luigi Cortèse s'exprime :

« Tels enchaînements d'accords inspirés de modes orientaux ont été écrits pour leur sonorité (...) leur succession est régie par les seules lois que le goût et la sensibilité du compositeur leur ont imposées ».

Son style harmonique audacieux provient aussi de la superposition fréquente de plusieurs tonalités : la « 2e Symphonie en Si bémol » en est un exemple ; commençant par un accord qui superpose les tonalités de La Majeur et de Mi bémol Majeur :

Roussel s'en explique ainsi : « La polytonalité (...), j'y crois – quand elle affirme une tonalité (...). Les effets polytonaux, quand deux tonalités ou plus sont entendues ensemble, sont, à condition d'être régis par une pensée claire et une inspiration authentique, parfaitement naturels, logiques, si on en use à bon escient ».

5. - L'Orchestration

Riche dans les premières « Symphonies » et les « Évocations », elle se simplifie à partir de la « Suite en Fa », mais est toujours d'une clarté et d'une précision parfaites.

Comme il n'utilise pas de formation particulière en musique de chambre et qu'il s'en tient, pour la musique d'orchestre aux instruments traditionnels, qu'il augmente parfois d'une quatrième trompette et d'une seconde harpe, les auditeurs peu avertis peuvent se répérer avec une relative aisance.

L'emploi de timbres purs ou l'association inédite d'instruments donne à l'orchestre un coloris personnel transparent ou étincelant.

Son œuvre, mine pour la pédagogie musicale se prête en outre à des rapprochements avec d'autres œuvres de l'histoire de la musique : avec les œuvres classiques en raisons de ses formes et des instruments d'orchestre utilisés, avec les œuvres contemporaines en raison de son originalité mélodique, rythmique et harmonique.

Conclusion

La richesse des ressources thématiques et musicales de son œuvre permet d'affirmer que Roussel, par l'influence déterminante qu'il eut sur la jeune génération, fit école, prolongeant par l'impact de sa production le fructueux enseignement du professeur à la Schola. Aussi rigoureusement classique que vigoureusement moderne, son œuvre allait jeter un pont entre la musique d'hier et celle d'aujourd'hui. Bernard Gavoty développe cette idée en fournissant des exemples : L'atonalité d'Honegger, le polytonalisme de Milhaud, les jeux de rythme d'un Bartok et jusqu'aux mélodies disjointes des dodécaphonistes ont des antécédants dans la musique de Roussel qui a joué ainsi le double rôle d'un trait d'union et d'un précurseur.

Mais l'apport de Roussel à la pédagogie ne se limite pas au message humain du professeur comme message musical du compositeur, il sut aussi en 1937, président de la Fédération Musicale Populaire, émettre des idées sur l'éducation musicale qui méritent d'être connues de tout musicien-éducateur. Le brouillon de préparation à l'interview avant sa prise de fonction est un précieux témoignage sur sa conception de l'éducation musicale. Il y insistait en effet sur la nécessité de former dès l'école, « des oreilles et des voix justes » et sur l'utilité de l'éducation du public, indispensable à la défense de la culture musicale.

S'exprimant sur l'importance du chant à l'école, il affirme aussi : « C'est en chantant qu'on devient musicien, bien plus qu'en jouant d'un instrument. (...) Nous devons arriver à acquérir par éducation les qualités chorales encore trop peu développées chez nous. (...) C'est par cette éducation musicale donnée dès l'enfance que le peuple sera en mesure d'exécuter les œuvres que nous voulons écrire pour lui. Œuvres aux grandes lignes simples, (...) d'une puissance rythmique telle qu'à la faveur du rythme les harmonies, même compliquées s'imposent à l'exécutant et à l'auditeur. »

L'œuvre de Roussel ne répond-elle pas à cette définition, la force s'en dégageant ne pouvant laisser indifférent ? Les qualités qui émanent de ses partitions : l'élan, l'enthousiasme, l'équilibre et la vitalité ne sont-elles pas idéales pour la formation musicale de la jeunesse en quête de racines ? Personnellement je le crois. Aussi cet exposé s'estimerait-il utile s'il pouvait contribuer à convaincre les enseignants de ne plus passer sous silence l'œuvre de ce compositeur qui fut comme l'exprime si bien Georges Auric **« un magnifique professeur d'énergie ».**

BIBLIOGRAPHIE

HOEREE Arthur ; *A. ROUSSEL,* Ed. Rieder.

SURCHAMP Dom Angelico, *A. ROUSSEL,* Collection Musiciens de tous les temps. Ed. Seghers.

PINCHERLE Marc ; *A. ROUSSEL,* Genève. Ed. René Kister.
A. ROUSSEL, Histoire de la Musique tomme II collection « La Pléiade » Ed. nrf.

BERNARD Robert ; *A. ROUSSEL, sa vie, son œuvre,* Ed. La Colombe et *Histoire de la Musique F. Nathan.*

CORTOT Alfred ; La musique française de piano, Ed. PUF.

DUFOURCQ Norbert ; *La musique française,* Ed. A. et J. PICARD.

LABELLE Nicole ; *Lettres et écrits,* Harmoniques Ed. Flammarion.

Revue musicale. *Hommage à A. ROUSSEL,* avril 1929.

Aperçu du répertoire français pour Cordes seules (fin du XIXe, début du XXe siècle)

par **Frédéric ROBERT**

A propos du cinquantenaire de la mort d'Albert Roussel et de Gabriel Pierné, il nous a semblé particulièrement intéressant de publier ces réflexions dictées à *Frédéric Robert* par ses récentes recherches en direction du répertoire français pour cordes seules de la fin du XIXe et du début du XXe siècles. Il en ressort que les pièces brèves – comme les transcriptions de pages juvéniles pour piano de Gabriel Pierné – ont prédominé jusqu'à l'apparition de partitions de longue durée dont la plus ancienne serait la **Sinfonietta** de Roussel, tenue, à tort ou à raison pour mineure parce que modeste au regard d'œuvres à coup sûr plus imposantes comme les symphonies, ballets et suites pour grand orchestre. L'existence de ce répertoire d'importance pour cordes seules, faut-il le préciser ? – était naturellement liée à celle de formations spécialisées, seules capables de le « monter » ou de le promouvoir, en raison de leur existence même ? Pareille remarque avait été inspirée à Frédéric Robert lors de recherches analogues en direction du quintette à vent ou du trio d'anches : si la *« Société de Musique de Chambre pour instruments à vent »* fondée par le flûtiste Paul Taffanel en 1879 s'appelait à l'origine *« Société de Musique de Chambre pour les quintettes à vent »* faut-il s'étonner qu'elle ait moins inspiré finalement de quintettes que d'ouvrages pour des ensembles supérieurs si le quintette est aux instruments à vent la formation de chambre par excellence à l'égal du quatuor pour les cordes ? C'est seulement un demi-siècle plus tard que devait se constituer précisément le premier quintette à vent : le *« Quintette à Vent de Paris »* fondé en 1929 deux ans après le premier Trio d'anches fondé par Oubradous, Lefèvre et Morel, le répertoire de l'une et de l'autre de ces deux formations ayant alors commencé à s'enrichir.



Quand il s'agit de l'orchestre à cordes au XIXe siècle, on distinguera les partitions composées pour l'orchestre à cordes – ou si l'on préfère l'orchestre de chambre réduit à sa plus simple expression – de celles destinées aux cordes de l'orchestre symphonique dont l'accroissement constant des effectifs, au théâtre comme au concert, devait permettre une division, pareillement accrue, de ses pupitres. En France, après Berlioz, les formes symphoniques et concertantes sans programme ont connu, certes, un heureux renouveau, mais, dans le répertoire des cordes seules, force est de constater l'absence d'œuvres de longue durée comparables aux *Sérénades* de Dvorak et de Tchaïkovski ou aux suites de Grieg et de Janacek, à l'exception peut-être de la juvénile *Fantaisie sur le nom d'Albéric Magnard* de Guy Ropartz (1892) – dont seule la *Sérénade* fut éditée – et des *Quatre Pièces brèves* de Boëllmann (1896), transcriptions par l'auteur de pièces d'orgue tirées de ses *Heures mystiques,* cet élève de l'École Niedermeyer ayant également transposé pour archets une *Gavotte* pour piano – demeurée manuscrite dans ses deux versions. Ceci nous rappelle que les pièces originales comme l'admirable *Adagio* (1888) de Guillaume Lekeu ou le *Prélude religieux* (1896) de Charles Levadé, Prix de Rome 1899 et mélodiste célèbre des *Vieilles de chez nous,* auront été minoritaires au regard des transcriptions, toujours dûes aux auteurs, de morceaux pour piano : à quatre mains comme *Petit mari, petite femme* de la *Petite Suite* (1873) tirée de *Jeux d'enfants* (1871) de Bizet ; pour piano seul comme *Dodelinette,* (1873 orch. 1881) de Gounod et plusieurs pièces de jeunesse de Gabriel Pierné dont sa fameuse *Sérénade* op. 7 (1875), ou encore pour chant et piano comme la berceuse *Clos ta paupière* (poésie de Jules Barbier, 1873 orch. 1881) de Gounod. En ce qui concerne des fragments d'opéras comme la berceuse de *Don César de Bazan* (1872) de Massenet ou le Rigaudon (entr'acte de l'Acte III) de *Xavière* (1895) de Théodore Dubois, leurs arrangements pour cordes, une fois encore par les compositeurs, aura été un gage de diffusion supplémentaire, notamment auprès des orchestres de casino auxquels était sans doute plus particulièrement destinée l'*Arlequinade* – pizzicato (1890) de Louis Ganne, l'auteur de la *Marche Lorraine* et du *Père La Victoire,* le seul élève de César Franck qui se sera consacré à l'opérette et à la musique dite « de genre ».

Les pièces originales pour cordes – en général conçues, de par leurs divisions, pour les archets des formations symphoniques – sont apparues au cours de suites d'orchestre comme *Petit mari, petite femme* dans la *Petite Suite,* déjà citée, de Bizet, ou encore dans des musiques de scène d'essence symphonique. Ce domaine, amorcé avec éclat en France par *L'Arlésienne* (1872) de Bizet – voir le touchant *Adagietto* joué par les cordes en sourdine – puis illustré, entre autres grandes figures, par Gabriel Fauré – voir le plus admirable encore *Nocturne* pour cordes seules de *Shylock* (1888) – offrira – affaire de places et de budget ! – un terrain tout indiqué pour le retour à l'orchestre de chambre. On ajoutera que cette démarche rétroactive devait être aussi naturellement dictée par un autre « retour » : celui vers le baroque. En témoigne – outre le *Rigaudon* déjà cité de Théodore Dubois qui, devenu directeur du Conservatoire, signera encore, en 1897, *Deux petites pièces* pour cordes – la *Sarabande* op. 93 n° 1 (1892) premier volet d'un diptyque orchestral peu connu de Saint-Saëns dont la valse pour piano et instruments à cordes **Wedding-cake** (op. 76) avait été composée six ans plus tôt dans l'évidente foulée du *Carnaval des Animaux.* Cette pièce concertante apparaît isolée en son temps, plusieurs pages similaires, d'égales dimensions mais d'une tout autre valeur intrinsèque, devant surgir à l'aube du XXe siècle, notamment pour enrichir le répertoire de la harpe chromatique nouvelle née, tels les *Danses sacrées et profanes* de Debussy ou le *Prélude, Rigaudon et Valse* de Reynaldo Hahn, faut-il ajouter qu'après la Grande Guerre et la mort de Debussy (1918) malgré le retour à l'orchestre de chambre, précipité par des impératifs économiques et esthétiques, la littérature pour cordes seules ne comptera guère d'ouvrages de longue durée avant la fondation de l'Ensemble féminin Jane Evrard (1930) premier orchestre à cordes régulièrement constitué, créateur, entre autres grandes partitions, de la *Sinfonietta* de Roussel, des *Intermèdes* et de la *Sonate à deux* de Maurice Jaubert ou de la *Symphonie « Janiana »* de Florent Schmitt.

Comme aux premiers temps de la symphonie et du quatuor, apparus conjointement dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, certaines partitions pouvaient, selon les auteurs mêmes, être indifféremment jouées par des solistes ou en grande formation. A titre d'exemple, la *Sérénade* en quintette op. 11 (1854) de Théodore Gouvy, dédiée à Stéphen Heller et qui adopte le rondeau-variation cher à Joseph Haydn. Contemporaine de la première gerbe de nouvelles symphonies françaises dûe à Bizet, Gounod et Saint-Saëns, elle annonce, pareillement notre renouveau instrumental et symphonique de l'après-guerre de 1870 dont Théodore Gouvy, encore trop oublié et qui, de son vivant fut loin d'être apprécié à sa valeur réelle en France du moins même aux temps de la Société Nationale de Musique ! – aura été à la fois un artisan et un précurseur.

N.B. : Ce texte serait valable *tel quel* et quel que soit le programme finalement adopté en ce qui concerne la musique française de la deuxième moitié du XIXe siècle.

Œuvres à retenir parmi celles-ci :

Georges BIZET : *Adagietto* de *L'Arlésienne* (1872).

Georges BIZET : *Petit mari, petite femme* de la *Petite Suite* (1873).

Léon BOËLLMANN : *Quatre Pièces brèves* (1896).

Théodore DUBOIS : *Rigaudon* (entr'acte de l'Acte III) de *Xavière* (1895).

Théodore DUBOIS : *Deux petites pièces* pour cordes (1897).

Gabriel FAURÉ : *Nocturne* de *Shylock* (1888).

Louis GANNE : *Arlequinade*-pizzicato (1890).

Charles GOUNOD : *Dodelinette* (1881) pour double quatuor.

Charles GOUNOD : *Clos ta paupière* (id. avec violon solo).

Guillaume LEKEU : *Adagio* (1888).

Charles LEVADÉ : *Prélude religieux* (1896).

Jules MASSENET : *Berceuse* de *Don César de Bazan* (1872) avec v. solo.

Gabriel PIERNÉ : *Sérénade* op. 7 (1875).

Gabriel PIERNÉ : *Chanson d'autrefois.*

Gabriel PIERNÉ : *Chanson de la grand'maman.*

Gabriel PIERNÉ : *La veillée de l'ange gardien.*

Gabriel PIERNÉ : *Passepied.*

Gabriel PIERNÉ : *Menuet du Roi.*

Guy ROPARTZ : *Fantaisie sur le nom de Magnard* (Extr. *Sérénade* ou, si autorisation héritiers il y a, l'intégrale).

Camille SAINT-SAENS : *Sarabande* op. 93 n° 1 (1892).

Camille SAINT-SAENS : *Wedding-cake* avec piano solo op. 76 (1886).

Théodore GOUVY : *Sérénade* en quintette op. 11 (1854).

---

1. Pour Boëllmann, on pourrait ajouter la **Gavotte** pour piano transcrite pour cordes par l'auteur mais ce n'est pas indispensable.

2. Sauf Bizet, Fauré, Lekeu et, sauf erreur, **Wedding-cake** de Saint-Saëns, il s'agirait de premières gravures.

Albert ROUSSEL (1869-1937)

Sinfonietta pour orchestre à cordes

par Philippe ALLENBACH
Professeur à l'Ecole Nationale de Musique de Fresnes

– Partition : Editions Durand et Cie.

– Discographie : Album de 2 disques. Direction : André Cluytens. Avec "Festin de l'Araignée", "Symphonie n° 3 et 4, et Suite n° 2 de "Bacchus et Ariane".

La "Sinfonietta" pour orchestre à cordes d'Albert Roussel est due à une promesse faite à Madame Jane Evrard, chef de l'orchestre féminin de Paris. Une lettre du musicien, datée du 4 juillet 1934 et citée par Arthur Hoérée (1), nous renseigne précieusement sur sa genèse : "Je me suis remis au travail. La maison Durand grave en ce moment deux mélodies de Chalupt d'avant la pneumonie et un "Andante et Scherzo" pour flûte et piano que je viens de terminer. Enfin j'ai commencé, il y a une douzaine de jours, un **Andante et Allegro** pour orchestre à cordes que j'avais promis à Jane Evrard et qui sera terminé la semaine prochaine. Vous voyez que je rattrape le temps perdu... ».

Aux deux mouvements dont il est fait ici mention s'en ajoutera vite un troisième, un "Allegro" initial, et l'œuvre, commencée le 12 juillet sera achevée le 6 août 1934 : ce délai extrêmement bref constitue le témoignage assez fulgurant du degré de maîtrise, de possession de son art, auquel était parvenu le compositeur : trois semaines lui avaient suffi pour mettre un terme à une œuvre qui, en ses huit minutes de musique, accumule les exemples d'une science consommée de l'écriture alliée à une spontanéité réjouissante, et libère, à travers ces fiers "ostinati" faisant frémir la matière sonore tout au long de ces trois brefs mouvements, un trop-plein d'énergie d'autant plus émouvant que **ce pur joyau** fut écrit au sortir d'une grave pneumonie. On peut donc légitimement considérer la Sinfonietta comme un véritable *hymne à la vie.*

Une autre lettre, adressée à Jane Evrard (2) et datée du 27 septembre 1934, fait état de la version définitive de l'œuvre : "La "Sinfonietta" pour orchestre à cordes qui vous est dédiée est terminée depuis assez longtemps... **comprend trois parties : un allegro molto,** un **andante** et un **allegro qui est enchaîné à l'andante ».**

ANALYSE

I - Allegro molto

Le premier mouvement est de **forme Sonate,** avec une exposition bi-thématique, un développement et une réexposition suivie d'une brève Coda. Rien là que de très classique, encore une fois, mais on ne peut qu'admirer combien le musicien, malgré le choix d'un cadre extérieur presque deux fois séculaire, échappe à tout cliché, à toute formule qui pourrait faire songer à du déjà entendu, et combien rigueur et liberté s'allient tout au long de ce mouvement liminaire avec la plus souveraine maîtrise.

Structure interne

Mesures 1 à 31 - Présentation du premier thème A et de ses prolongements.

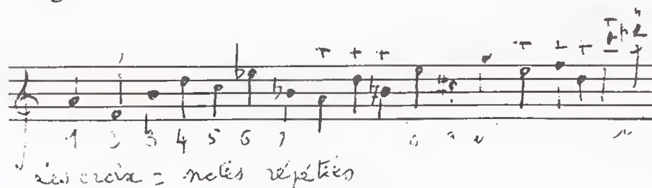
1 à 8. Thème proprement dit, de ré à Fa, déployé sur deux octaves (de la 3 à fa 5). Peut se diviser en trois incises :

1 à 3 : A1 avec son départ sur la dominante, et son triton caractéristique : Fa - si.

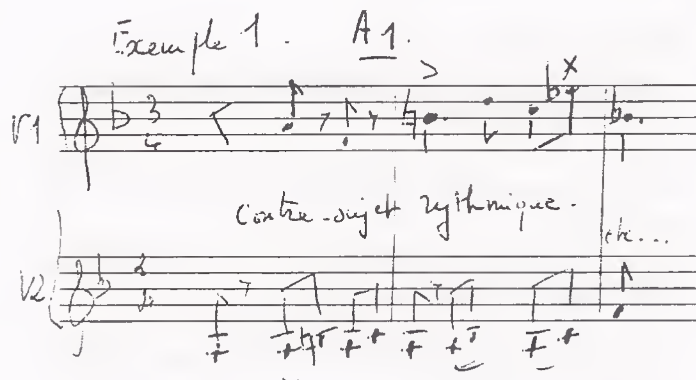
3 (seconde moitié du second temps) à 5 : A2, de la dominante de ré à do bécarre dominante de Fa longuement tenu. Franchit une dixième mineure ascendante par paliers progressifs.

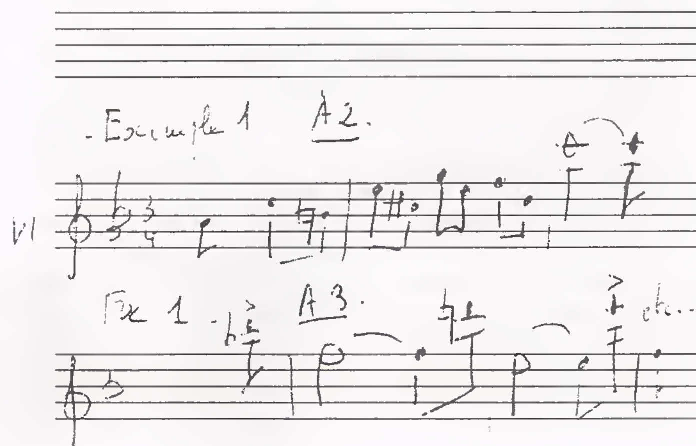
5 à 8. A'' sur un dessin uniforme : Les dernières croches de chaque mesure, accentuées, correspondant aux quatres notes du tétracorde supérieur de la gamme de Fa. Ce thème est seulement **teinté d'un soupçon d'atonalité,** avec le si bécarre, mi bémol, notes étrangères à la tonalité principale de ré mineur : encore que le si bécarre de la mesure 2, répété mesure 3 sur la dernière croche (et suivi d'un do dièze et d'un ré) s'interprète comme 6ᵉ degré haussé d'un demi-ton de la gamme mineure mélodique ascendante. De même, le mi bémol (suivi du si bémol) peut être interprété comme note faisant partie du mode ancien de mi, transposé en ré. Le mi bémol fait d'ailleurs écho à celui des basses, 1ᵉʳ et 3ᵉ temps de la mesure 2.

C'est pourquoi il est difficile, pour une fois, de rejoindre l'opinion de l'éminent roussélien Marc Pincherle, selon laquelle ce thème possède un caractère atonal, « si on l'isole de la polyphonie qui l'escorte, et pourrait faire l'objet d'un rapprochement, en ses sept premières notes, avec la série dodécaphonique de Schönberg.

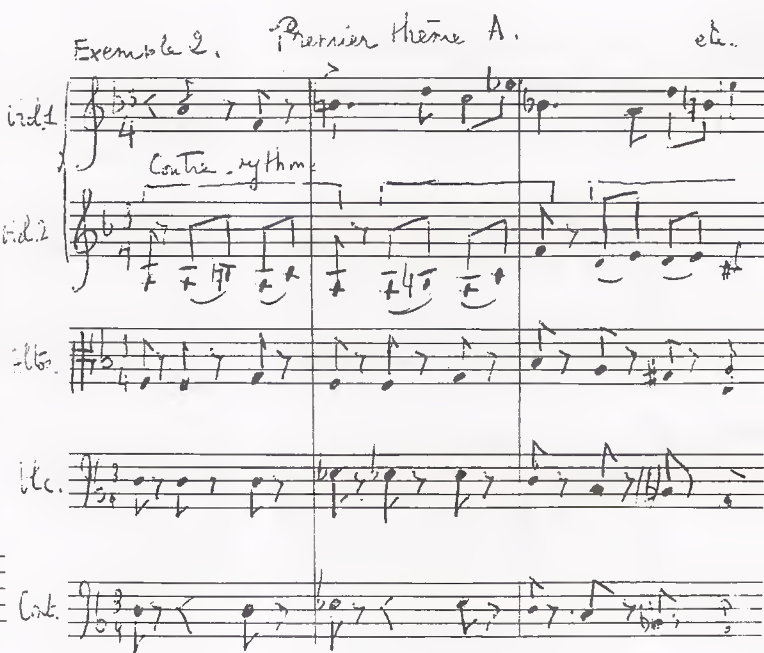


Le regretté Arthur Hoérée nous a fait remarquer combien la série de Schönberg était éloignée de l'esprit de la musique de Roussel. Il est vrai que Marc Pincherle s'empresse d'ajouter que les basses, elles, confirment sans équivoque le ton de ré, mesures 1 à 7, puis Fa, mesures 9 et suivantes, et qu'un tel procédé, absence de tonalité définie dans un thème, « en dehors de la polyphonie qui l'escorte », n'est pas absent de l'œuvre roussélien. Voir à ce propos notre article d'octobre 1975, dans « l'Éducation musicale », le thème du début de l'admirable Concerto pour piano qui possède un caractère atonal à notre avis beaucoup plus évident que celui-ci. (Exemple 1).





Autre spécificité de ce thème : La présence aux seconds violons, d'une sorte de contre-sujet rythmique basé sur la formule ♪♫♫♪, dont la répétition obstinée, voire têtue, touche encore davantage si on se rappelle à nouveau la pénible maladie qu'avait eu à affronter le **grand maître de joie** qu'est Albert Roussel, et si l'on a conscience de l'inépuisable réserve d'énergie qu'elle suppose pour exalter la vie, en dépit ou à cause des circonstances adverses. En outre, ce soubassement rythmique fera les frais du développement central, qui en exploitera tout le potentiel dynamique : preuve supplémentaire de l'importance du rythme chez notre musicien facteur structurant plus que la mélodie. (Exemple 2).



Des mesures 9 à 20, vigoureux dessin complémentaire en Fa aux basses, suivi d'un épisode libre les tons de Fa, puis do et Mi sont affirmés aux basses. A noter, mesures 13-15, l'acidité des frottements occasionnés par la rencontre des parties entre violons 1 et violoncelles : do contre do dièze.

Mesures 17-20, expressives appogiatures de seconde mineure aux premiers violons, sur le rythme ♪♩♪> qui fait présager le rythme de la première mesure du second thème B.

> Fa, appogiature du mi, sur septième diminuée.
> Mi bémol ré, sur sixte et quarte.
> Si bémol appogiature du la, sur sixte.
> La bémol sol, sur accord de sixte et quinte.

21-22, 28-29, 30-31, la tête du thème, librement variée, précède l'entrée du second thème B, qu'un « Poco Rit » de deux mesures suffit à amener avec le plus grand naturel. (La tonalité de la, dominante de ré, est soigneusement amenée par une pédale de dominante, mi, sur triolet continu.

Mesures 32 à 61, second thème, « meno Allegro », souriant, détendu, étalé sur **non moins de 30 mesures** (avec, comme point de départ, une cellule mélodique de quarte juste descendante, revenant périodiquement, mesures 32 aux altos, 36 aux violoncelles, 54 au violon solo, suivie, à chaque fois, de contours mélodiques librement variés), et **taillé dans un somptueux tissu polyphonique,** ou mieux, **polymélodique,** dont certaines particularités semblent remonter jusqu'au Moyen-Age : tels ces croisements – mesure 32, altos au-dessus des seconds violons, mesure 36, violoncelles au-dessus des altos divisés, ou encore, dans les premières mesures,la parfaite indépendance des voix. On ne peut non plus laisser sous silence la savante progression qui nous fait passer de trois à six parties réelles : mesure 32 : 3 parties, seconds violons, altos, violoncelles, mesure 54, 6 parties : un violon solo, seconds violons, altos, violoncelles divisés, contrebasses, et même, mesure 57, 7 parties avec les premiers violons en plus. (Exemple 3).

La tonalité de ce thème, la mineur, dominante du ton principal, s'affirme au début, mesures 32... (Mi, si, Ré, la, si, Do, Sol dièse), puis aux mesures 57 et suivantes, avec l'enchaînement cadentiel des basses, ré, mi, la, fa dièse, la, tandis que les violons font entendre à 3 reprises, avec une persuasive insistance, la dominante mi précédée de sa broderie syncopée, au demi-ton supérieur fa. Entre-temps, le thème aura librement modulé, en La bémol majeur, mesures 42-43 et suivantes, suivi d'une pédale de tonique et reprise libre du thème au premier violon avec La bémol, Mi bémol, le tout sur des harmonies très floues. **Dans l'ensemble,** ce thème est **aux antipodes d'une écriture verticale :** exemple frappant de **l'indispensable souplesse de l'outil analytique dans une œuvre comme celle de Roussel,** qui passe constamment d'une écriture verticale à une écriture horizontale et vice-versa, ou même qui marie librement les deux au sein d'un même thème.

A ce second thème s'enchaîne librement **l'éblouissant développement composé de trois sections :**

– **1re section,** des mesures 62 à 79, repose sur des **imitations libres** à partir du 1er thème, fragmenté.

– 62 : aux violons, varié dès la troisième mesure.

– 66 : tête du thème varié, do dièze, la dièze, ré, aux contrebasses plus violoncelles divisés.

– 68 : aux altos, fa dièze, ré, sol.

– 70, aux violoncelles, contrebasses, plus altos, considérablement agrandi. (L'esprit de la variation est présent tout au long de ce mouvement : si, mi, mi).

De 61 à 75 on est en si mineur relatif du ton principal majorisé. Puis, à 76, on passe en Ré majeur : les premiers et seconds violons exposent en pleine lumière le rythme des basses des mesures 9 et suivantes, tandis que les basses égrènent une à une, sur des pizzicati, les notes de la gamme. Est-il plus vigoureuse affirmation tonale ? (Exemple 4 et 5).

La **2e section,** mes. 81 à 100, fait la part belle au contre-sujet du 1er thème A. Aux seconds violons, 81, aux 1er violons, 83, 91, tandis que la tête du thème A circule épisodiquement aux violoncelles, 82, aux altos, 91... aux violoncelles et contrebasses 95...

Enfin, la **3e section** emprunte encore toute sa substance au contre-sujet, pris en charge par les violons 1, qui le reprennent, avec quelle irrésistible opiniâtreté, non moins de 16 fois, d'abord, dans le **grave,** avec appui sur tonique et médiante, ré, fa, puis à l'octave supérieure, enfin juché, à la quinte supérieure, sur la dominante de ré, avec si bécarre, mode de ré ancien, **ton principal classiquement ramené avant la réexposition.** Toute cette troisième section est un témoignage supplémentaire d'écriture horizontale par blocs sonores indépendants les uns des autres, et de la richesse de l'invention rythmique du musicien. On est, en effet, en présence de non moins de **trois ostinatos rythmiques différents :**

– Aux premiers violons, contre-rythme pré-signalé :



– Aux altos :



– Aux violoncelles :



On n'en finirait pas de dénombrer les frottements de seconde mineure, occasionnés par la marche des parties :

Exemple : mes. 101. la aux violoncelles contre si bémol aux altos, puis mi aux altos contre ré aux premiers violons divisés. Mais ces dissonances, loin d'agresser sauvagement l'oreille ajoutent un grain de perversité sonore délicieuse et passagère parce qu'elles sont absorbées par le **tourbillon sonore continu** qui anime tout ce mouvement.

Tout ce développement est en quelque sorte électrisé par la répétition obsessionnelle de cet élément rythmique. Cette partie centrale d'un mouvement de forme-sonate semble avoir été la pierre d'achoppement, depuis Beethoven, de tous les symphonistes, qui ont fait face à la difficulté avec des fortunes diverses. Le développement rousselien, et en particulier celui que nous venons d'essayer de décrire, est le résultat d'une impérieuse nécessité, et peut-être est-il permis d'affirmer sans excès qu'il faut retourner jusqu'à Beethoven lui-même pour retrouver le don de tirer un parti aussi étonnant d'un élément de départ somme toute assez modeste en soi. Que l'on veuille bien se rappeler le célèbre mot de l'allemand Fendler, élève du chef-d'orchestre Karl Schuricht, à propos de la 3e symphonie : « Je ne connais rien de pareil depuis Beethoven ».

La réexposition charrie avec elle de nombreuses variantes par rapport à l'exposition.

Exemples : 1er thème doté d'un nouveau dessin aux seconds violons.

Cheminement différent des basses à partir de la mesure 119. Le dessin proposé aux basses, mesure 9 de l'exposition, est ici assumé par les altos.

Le second thème est présenté tout de suite à cinq parties, et chante d'abord au 1er violon. Il s'achève par une double pédale Tonique-Dominante de mi (liberté tonale).

Enfin une ultime reprise du premier thème, avec une texture encore renouvelée (voir les quartes, quintes et sixtes parallèles aux violoncelles et altos), précède la **Coda** qui occupe les sept dernières mesures,de 171 à 178. Celle-ci emprunte son matériel thématique au motif des mesures 9 et suivantes, ici en Sol bémol, 2e degré abaissé de Fa, et le mouvement se referme sur une amusante réplique en Fa, avec Sol bémol abaissé, de l'incipit du premier thème A. La conclusion en Fa, hors du ton principal, pourrait paraître constituer, de prime abord, un crime de lèse-majesté contre le principe de l'unité tonale, mais cette bi-polarité trouve sa justification si l'on se reporte à l'exposition (et à la réexposition) avec la présentation du premier thème en ré et Fa qui justifie, par avance, la fin en Fa. Ce qui se passe au niveau de la microforme se répercute au niveau de la macroforme.

Deuxième mouvement

– Andante, en Ré.

Ces deux pages centrales jouent en quelque sorte le rôle d'un **intermezzo,** destiné à préparer l'assaut de joie triomphale qui illuminera tout le dernier mouvement, auquel il s'enchaîne directement. Elles nous offrent, à travers la tension et les accents héroïques qui les animent, un **témoignage prégnant de la grandeur, une grandeur altière, en musique.**

Cet « Andante » se compose d'**une seule grande phrase** dans laquelle on peut distinguer trois idées différentes : des mesures 1 à 12, première idée qui se scinde en deux périodes de six mesures chacune, séparées par un point d'orgue.

Première période

Mesures 1 à 6 : écriture harmonique, avec de riches accords de neuvième et de onzième.

Mesure 1

1) Accord de neuvième de dominante de Ré, sans la tierce do dièze : la mi sol si.

2) Accord de onzième, sur le 6e degré, sans la neuvième : si, ré, fa, la, mi.

Même schéma mesures 2 et 3.

Mesure 4 ; accord de sixte et quinte, sol, si, ré, mi, précédé d'appogiatures brèves au demi-ton inférieur : la dièze, do dièze, ré dièze.

Mesures 5-6, enfin : modulation en Mi, dominante de la dominante, ou mieux 2e degré majorisé de Ré. On demeure un peu ébahi devant une telle plénitude sonore obtenue avec des moyens si modestes.

La cellule rythmique ♬ ♩. 𝅗𝅥, servira de point de départ au thème du refrain du 3e mouvement. (Principe cyclique essentiellement basé sur le rythme). (Exemple n° 6).

Deuxième période

Mesures 7 à 12, avec, à 8, reprise de la cellule rythmique en Ré, suivie de quelques mesures au cours

desquelles d'une part le contrepoint reprend ses droits, d'autre part les basses et altos se dissocient des violons, ce qui nous vaut une écriture à **cinq parties réelles.**

De 13 à 25, **deuxième idée** qui chante généreusement avec son départ sur une marche de trois mesures.

L'écriture, des mesures 18 à 25, est réduite à 4 parties, les contrebasses étant passagèrement réduites au silence. Tout chante au cours de ces quelques mesures où chaque pupître se voit confié une souple ligne mélodique lui appartenant en propre. Là encore la liberté du contrepoint est grande avec les nombreux croisements, altos chantant au-dessus des seconds violons, et les dissonances, 9e majeures et mineures, seconde majeure, etc... entre violon 1 et violon 2. (Exemple 7).

A 26, **troisième idée :** elle s'inscrit dans le prolongement naturel de la seconde, et constitue un moment très impressionnant de la Sinfonietta : **de cette trame rythmico-mélodique continue,** mouvement de croches uniforme, à la Bach, progression chromatique vers l'aigu ininterrompue de fa dièze 4 à do dièze 5 se dégage une combativité farouche et une puissance certainement puisées, une fois de plus, au contact bienfaisant de la mer, avec son **inlassable obstination à rouler ses vagues... Admirons avec quelle efficacité Roussel a su réaliser cette aspiration de vieux marin familiarisé de longue date avec la mer, à « suggérer l'émotion, la sensation de puissance et d'infini,** de tout ce qu'il est possible de ressentir que recèle la mer, qui doit être **la plus vaste joie** qui soit donnée au monde à un artiste dans le domaine de son art... » (4), en évitant l'écueil de la simple description plate et stérile, par son aptitude à « créer des images sonores, des **mouvements dynamiques analogues, parallèles aux mouvements de la mer,** à sa **grandeur, à sa puissance** » (5).

La lettre pré-citée est précieuse, car en renseignant sur la façon dont le symphoniste veut essayer de rendre sensible la présence de la mer, elle évite à l'analyste le reproche de solliciter abusivement la musique, dans la mesure où justement celle-ci opère une mise à l'écart de tout effet descriptif, évite tout sous-titre suggestif pour l'imaginaire de l'auditeur, contrairement à « La Mer » de Debussy par exemple. (Exemple 8).

Ajoutons que les violoncelles et les contrebasses se dissocient une fois de plus en traçant de larges dessins d'octaves **générateurs d'un surcroît de puissance,** et ne réassumeront leur rôle harmonique traditionnel de basses fondamentales qu'à partir des mesures 34... 38, avec une classique pédale de Dominante de Ré, sur la cellule rythmique citée plus haut, préparant ainsi directement l'entrée du thème du finale, « Allegro ».

Celui-ci prend son départ sur l'impérieuse cellule rythmique déjà apparue deux fois au cours de l'Andante central. Il se présente comme un essai de compromis entre **le rondo** avec la triple apparition du thème initial pouvant équivaloir à un refrain et la **forme-sonate** à 2 thèmes avec développement du second.

Le **premier thème,** ou **refrain 1,** ne comporte pas moins de 32 mesures. Admirable exemple de la richesse et de la liberté d'inspiration du musicien, avec le constant renouvellement de son invention mélodique, la diversité de ses cellules rythmiques :



le rejet de tout retour en arrière. Dans les 6 dernières mesures, 27 à 32, pédale de Tonique aux violons, ostinato aux basses qui prend son point de départ sur ré suivi d'un dessin de quarte avec mi bémol la bémol, notes étrangères à la tonalité : d'où relative fantaisie des basses.

De 33 à 48 suit un **libre commentaire du thème du refrain** au cours duquel la cellule initiale est reprise non moins de sept fois et toujours modifiée dans ses intervalles : ré, fa dièse, sixte mineure descendante, sol-la dièze septième mineure descendante, fa dièze sol septième majeure descendante, enfin ré mi septième mineure descendante. Ecriture très allégée, détendue, avec la **quasi-totale absence des basses.**

A ce bref travail thématique succède **le second thème (ou premier couplet).**

Très développé, puisqu'il s'étend sur 68 mesures, il est aussi plus mélodique, plus détendu que le premier, et procède par larges intervalles mélodiques : tierce mineure aussitôt projetée à l'octave supérieur, suivie d'un arpège descendant s'appuyant sur la tonique et la dominante de sol mineur. Aux basses longue tenue sur un **fa bécarre modal.** Participation active des altos avec un souple dessin de croches liées par deux. Dès la mesure 54, il module librement en ut avec pédale de Dominante des basses, puis à 59 il est repris en La bémol, librement varié et écourté. (Exemple 10).

De 66 à 79 suit une transition sur un motif énoncé « avec rudesse » par les cordes à l'unisson (moins les violons 1 jusqu'à 70), jusqu'à un mini-développement sur la tête du 2e thème, en ut. A 80, se glisse insidieusement aux violoncelles un dessin conjoint en croches,

(Exemples 11 et 12) repris à 87 par les altos, dont le compositeur va extraire la matière d'un développement par séquences de 4 mesures **tout aussi remarquable que celui du premier mouvement :** progression de sol 5 à ré 6 en passant par la-do-ré bémol. Toute cette page délivre une joie irrésistiblement contagieuse que **seul le retour du refrain endiguera,** à 118.

De 118 à 132, refrain écourté et varié. Entre 120 et 130, les basses s'effacent, l'écriture **à 3 parties est d'une exquise légèreté.** Les seconds violons déroulent une très agile arabesque de doubles-croches piquées et les violons un dessin de croches régulières.

Puis, de 133 à 163, 2e couplet, qui n'est rien d'autre qu'un **développement du second thème.** Dans un rondo strict, le second couplet se verrait doté d'un nouveau thème. Ce second couplet est en effet basé en son entier sur un libre développement modulant du 2d thème ou 1er couplet. Ainsi, des mesures 133 à 142, on l'entend d'abord aux basses, en Sol (133-134), relayées, pour deux mesures, 135-136, par les 1er violons, qui leur cèdent à nouveau la place dès 138, où il bifurque vers mi. C'est ensuite la tête seule de ce thème qui est developpée.

Après quelques mesures libres, de 146 à 151, on le retrouve à 152 à nouveaux aux basses, en ut dièze, puis à 158, sur la dominante de Ré, précédant l'ultime retour du refrain. De 164 à 189, avec une écriture encore plus étoffée. Par exemple de 164 à 167 les contrebasses et les violoncelles font des accords de 3 et 4 sons, tandis que les premiers et seconds violons divisés, plus les altos dévident le thème.

Enfin de 191 à 196, une petite « Codetta » conclut lapidairement sur un martèlement de la Dominante aux violons, plein de malice et d'enjouement.

L'extrême concision de la « sinfonietta », où rien n'est laissé au hasard, où pas une note n'est en trop, illustre magnifiquement la célèbre mise en garde de Cocteau dans son manifeste esthétique : « Le Coq et l'Arlequin » : « un poète a toujours trop de mots dans son vocabulaire, un peintre trop de couleurs sur sa palette, un musicien trop de notes sur son clavier ». En cela, elle apporte un témoignage supplémentaire et éclatant de l'affection du musicien français pour les formes brèves : Ravel, Sonatine pour piano de 1905, Saint-Saens, le « carnaval des animaux » galerie d'évocations si réussies dans leur brièveté, ou encore, chez Satie, les exquises miniatures des « Sports et divertissements » pour piano de 1912. Chez Roussel lui-même on citera la « Sonatine pour piano » de 1912 qui « synthétise les 4 mouvements habituels en 2 parties » (A. Hoérée, op. cit), ou encore le « concertino » pour violoncelle et orchestre de 1936. Marc Pincherle fait d'ailleurs remarquer (6) que cette tendance est présente jusque dans la **4e symphonie de 1934,** dont les « quatre mouvements ne dépassent pas, au total, une durée de 23 minutes, alors que la première et la deuxième symphonie (1921) en exigaient respectivement trente-cinq et quarante.

Mais il semble qu'au-delà de ces qualités de concision, de ce mélange si savoureux de science et de spontanéité, de rigueur et de liberté, de classicisme et de modernisme, l'apport le plus irremplaçable de cette œuvre réside dans ses rythmes qui s'ébrouent allègrement tout au long de ses trois mouvements, et devraient redonner le goût de la vie aux plus pessimistes, la joie aux plus moroses...

Enfin, on se réjouit que de grands chefs d'orchestre, tels Michel Plasson ou Charles Dutoit, militent en faveur de la musique contemporaine, française, et spécialement de l'œuvre de Roussel, en enregistrant des œuvres longuement absentes au catalogue, telle la merveilleuse « première symphonie, le « Poème de la forêt », ou encore l'opéra-ballet « Padmavati », et que parallèlement des efforts soient faits pour la musique de chambre et de piano, mais on déplore par ailleurs que toute cette œuvre demeure relativement peu jouée au concert, malgré le cinquantenaire de cet immense musicien, alors que celle de son contemporain Ravel, déjà tellement jouée, soit encore l'objet de toutes les faveurs des organisateurs de concerts...

Notes :

(1) et (2) Arthur Hoérée : Albert Roussel, éditions Rieder, page 97.

(3) Marc Pincherle : Albert Roussel, éditions Kister-Genève, page 142 (Les grands compositeurs du XXe siècle).

(4) et (5) Robert Bernard : Albert Roussel : Lettre à sa femme, pages 37 et 38.

(6) Marc Pincherle : op. cit. page 128.

CHANT ET CHANT CHORAL

par **Elisabeth GUY-KUMMER**
Professeur à l'Université de Tours et à la Sorbonne

Pourquoi, de tout temps, se rassemble-t-on pour chanter en chœur ? Pourquoi le mouvement "A cœur joie" connaît-il une telle vogue ? Pourquoi les chœurs d'amateurs, qui demandent parfois à leurs participants de véritables sacrifices, ont-ils un succès croissant et une longue liste d'attente ? Pourquoi, même dans les villages les plus modestes, y a t-il souvent une petite chorale paroissiale ?

On se rassemble pour chanter, parce que le chant est un phénomène naturel, constructif, dynamisant, parce que l'on chante avec son corps, avec son cœur, avec son âme. Parce qu'on sent confusément que chant est synonyme de bien-être, de santé ; on sent aussi que la musique peut apporter joie et harmonie.

Certes, les mauvaises langues diront que les gens se regroupent pour "boire un verre" après les répétitions, ou pour festoyer après les concerts. Mais de tels propos ne condamnent que ceux qui les tiennent. D'autres affirmeront, sans doute avec plus d'à propos, que la peur de la solitude justifie le refuge dans une communauté.

Mais, il me semble que si on entre dans un chœur, c'est aussi pour s'exprimer avec son cœur et sa voix. Mais c'est surtout pour les deux raisons suivantes :

1°) **Pour apprendre à chanter,** c'est-à-dire comprendre quelques notions de chant, justes, simples, qui permettront de chanter sans appréhension ni fatigue.

2°) **Pour découvrir la musique,** s'ouvrir à ce monde fascinant, merveilleux, qui par son équilibre et son ordre intérieur, redonne une force nouvelle à celui qui s'en imprègne.

Le bon chef de chœur n'aura donc pas la tâche facile. Il devra avoir des notions de chant suffisantes, savoir d'emblée s'imposer par sa personnalité et sa compétence. Il devrait, dès le début d'une séance de travail, par son sourire et sa présence mettre les choristes à l'aise, faire en sorte qu'ils se sentent en confiance, décontractés, heureux de le retrouver et de se retrouver entre eux.

I - APPRENDRE A CHANTER

On peut diviser ce chapitre en deux parties :

a) Avant la mise en voix

b) La mise en voix proprement dite.

Toute bonne séance de travail doit commencer par une mise en condition physique et psychique qui comportera trois étapes :

- la décontraction, la respiration, la dynamisation.

1) Décontraction

On commence par décontracter la nuque et les épaules ; on laisse pendre la tête en avant en faisant le double menton, puis on fait rouler la tête de gauche à droite et de droite à gauche, très doucement, très en souplesse. Ensuite on roule les deux épaules dans le même sens, d'avant en arrière et d'arrière en avant, puis on fait le gros dos.

Pour la décontraction du larynx : on fait faire en muette ... X ... U ... X ... U ... au moins 6 fois.

Toujours pour la décontraction du larynx, on fait ouvrir la bouche toute grande, en laissant pendre le menton, la langue touchant les dents du bas, sans émettre de sons... Ensuite on fait mettre les lèvres en position de siffler... On recommence l'exercice 3 fois.

On peut aussi faire répéter doucement, la langue contre les dents inférieures YA ... KA ... VO ... KO ... YO ... GO ...

2) Respiration

Il faut d'abord veiller à ce que les choristes prennent leur respiration **sans aucune crispation** et surtout **sans lever les épaules.**

Si le chanteur monte les épaules en inspirant, sa gorge se serre automatiquement. Il doit inspirer en dilatant légèrement l'abdomen et en écartant les côtes.

Il y a de nombreux exercices qui ont pour but d'augmenter la longueur du souffle. Par exemple : on inspire silencieusement par le nez, avec le sentiment de respirer une fleur, et on expire en émettant un TSSS que l'on tiendra le plus longtemps possible.

Il est aussi capital de faire prendre conscience aux choristes de **l'élasticité de leur corps, qui respire à leur insu.**

Il suffit de leur faire faire des séries de TCH... TCH... TCH... imitant le bruit d'un train au démarrage, en prenant soin de rentrer l'abdomen qui se redétend naturellement et revient à la position de départ entre chaque TCH. Pour être très précis, il faut faire un TCH... toutes les secondes et relâcher toutes les demi-secondes.

3) Dynamisation

Il est recommandé de faire faire des séries de 4 CH... 4 S... et 4 FT... rapides, suivies de 4 OUISSSST, beaucoupt plus lents. Le T de OUISSSST doit être projeté vers l'extérieur. Simultanément l'abdomen ressort également vers l'extérieur, si bien que le choriste, à son insu, a repris de l'air.

On peut faire faire aussi des MNMN MNMN très rapides, du grave à l'aigu parlé. (Phonétiquement, on prononcera MNMN, Me, ne Me, ne). Egalement des séries de BRR ou de BLL, du grave à l'aigu et de l'aigu au grave.

Il y a beaucoup d'exercices qui synchronisent la décontraction, l'ouverture et la respiration costo-abdominale. Le sujet est si vaste que j'y reviendrai dans un prochain article.

b) **La mise en voix**

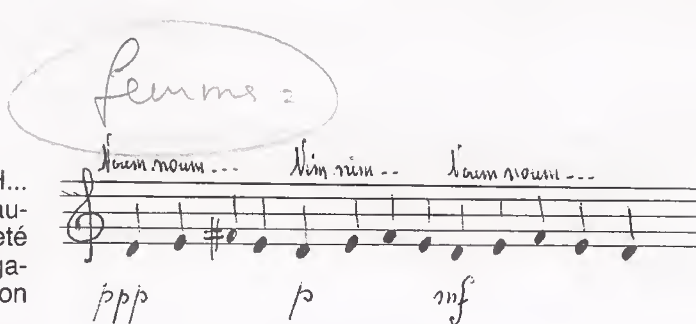
A elle seule cette question justifierait de longues pages... Je résumerai en disant qu'une mise en voix n'est bonne que lorsqu'elle est rapide et efficace. Elle sera d'ailleurs d'autant plus réussie que le travail de prédisposition au chant aura été suivi avec calme et attention.

Je voudrais également souligner un point qui me paraît capital. C'est à mon avis une erreur de faire faire les mêmes exercices pour les hommes et pour les femmes.

Les voyelles OU, I et É placent d'emblée les voix de femmes dans le médium et le grave, alors que les hommes, a priori, sont à l'aise sur les voyelles O, A, et É — On tiendra compte de cette différence essentielle dès le commencement de la mise en voix, qui débutera toujours par des exercices pour la recherche des résonances.

Il faut d'abord à partir de M, N ou NG, (diphtongue allemande) rechercher les résonances bucco-pharyngées de la voix, les résonances au niveau du crâne (même si celles-ci ne sont que des sensations et ne correspondent pas à une réalité physiologique), des résonances au niveau du front, ce point entre les deux yeux, volontiers appelé le "troisième œil", les résonances au niveau des dents supérieures et parfois des lèvres. Même si le choriste n'a pas cette sensation, il doit se concentrer, faire appel à ses possibilités d'écoute intérieure et d'autosuggestion. Il aura un jour ou l'autre la sensation de vibrations, c'est-à-dire d'une onde qui a un point d'impact, qui se cogne contre une paroi osseuse.

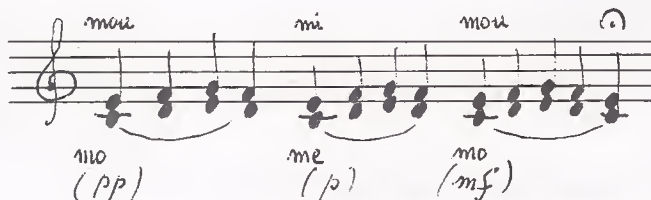
On débutera, par exemple, par des exercices de tierces rapides, allant du pianissimo au mezzo-forte. Les femmes chanteront :



tandis que les hommes feront :



On peut faire faire ce même exercice en tierces plus lentes et plus chantées, toujours en partant du pianissimo jusqu'au Forte.



Les voix graves chanteront la ligne inférieure. Les voix aiguës chanteront la ligne supérieure.

Les voix de femmes chanteront mou, mi, mou... Les voix d'hommes mo, mé, mo...

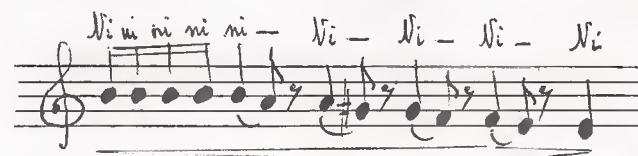
On peut continuer l'exercice en le montant progressivement par demi-ton, d'une octave au maximum, en variant les modes mineurs et majeurs.

Il est bon ensuite de faire faire des exercices de quintes, du pianissimo au mezzo-forte, sur OU pour les femmes et sur O pour les hommes.

Le OU et le O piano sont les voyelles régénératrices de la voix. C'est à partir de ces sons de base que le chef de chœur obtiendra une couleur sonore, mœlleuse, puissante, mais jamais forcée.

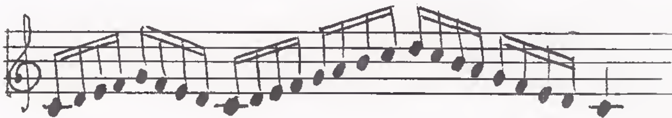
Le OU et le O c'est la "Voute de la voix", c'est ce qui donnera à toute voix sa résonance optimale.

Après ce travail il est bon de faire quelques staccatos. Par exemple :



qui deviendra Zié nié nié nié nié pour les hommes. Il faut veiller lors de cet exercice à ce que les choristes maintiennent l'écartement des côtes.

On fera ensuite des exercices en variant consonnes et voyelles.



Pour les femmes

Nou-i-nou-i
Lou-i-lou-i
Vo-e-vo-e
Bu-a-bu-a
Lo-a-lo-a

Pour les hommes

Mo-e-mo-e
Mo-a-mo-a
Vo-e-vo-e
Bu-a-bu-a
Lo-a-lo-a

En montant progressivement par demi-ton.

Les difficultés commenceront aux environs du MI-FA pour les ténors et du FA-SOL pour les sopranos. A ce stade il faut éviter les voyelles fermées I et E et OU. Il faut provoquer le "passage".

Souvent à cet endroit, on a l'impression que les voix non travaillées ne peuvent aller plus loin. En fait, elles peuvent facilement dépasser cette limite, c'est-à-dire, que les choristes doivent avoir la sensation de "tourner", de "basculer", termes bien peu explicites pour un non initié, mais image parlante pour tout chanteur.

A cet endroit, les cordes vocales doivent s'allonger et, si dans le registre grave toute la corde vibre, seul le tiers supérieur de la corde vibre dans l'aigu.

Il faut provoquer ce passage chez les choristes :
— Sans contracter ni leur pharynx, ni leur larynx.
— En leur faisant ouvrir davantage la bouche.
— En leur conseillant de couvrir leur son, lèvres supérieures couvrant en grande partie les dents du haut et, dans l'extrême aigu de découvrir les dents en un sourire bouche ouverte, mais sans crisper le larynx dans le sens de la largeur.

Ces exercices peuvent paraître difficiles, fastidieux, mais ils sont beaucoup plus simples dans la pratique. D'autant plus simples à réaliser que le chef de chœur est compétent.

II - **DECOUVRIR LA MUSIQUE**

Le bon chef de chœur doit être un pédagogue. Il est banal de dire qu'il doit connaître à fond sa partition, doit battre la mesure d'une façon régulière, claire et précise, tout en donnant des impulsions de nuances.

Sans tomber dans le tort de croire que chaque choriste doit savoir sa partition dès la première lecture, il ne doit pas non plus faire systématiquement travailler toute l'œuvre par pupitre séparé. Il doit être attentif aux obstacles rencontrés, s'attarder par exemple, sur une entrée difficile et pour la mieux faire entendre et comprendre, la replacer dans son contexte harmonique...

Sans se montrer trop musicologue, il saura parfois, donner des précisions rapides sur la forme de l'œuvre choisie. Il saura par exemple, expliquer brièvement ce qu'est une fugue : fugare = fuite... **Une fugue** c'est la "fuite d'un thème", qui est le sujet de la fugue. Ce thème est d'abord présenté par chacune des voix dans l'exposition, développé ensuite dans des tonalités voisines où il subit parfois une **mutation**, c'est-à-dire, une légère modification que le compositeur doit opérer pour respecter l'unité tonale. Le sujet se retrouve présent à la fin dans toutes les voix, c'est le **stretto** final.

Le chœur comprendra ainsi l'importance du sujet, qui, dans chaque pupitre, doit se détacher en gros plan sur le fond sonore.

Le bon chef saura aussi respirer avec ses choristes, respirer et les faire respirer avant chaque attaque et prononcer la première syllabe en même temps qu'eux. Il y a même des chefs qui prononcent le texte pendant toute l'œuvre chantée. S'il est chanteur, il chantera certaines phrases musicales en faisant bien sentir la **dynamique,** le point de départ, le sommet et la retombée de la phrase, sans craindre le triple piano et le crescendo. Le chœur doit comprendre l'importance de **réaliser les nuances demandées,** de les exagérer à la limite pour qu'elles deviennent plastiques. Si l'exécution d'une pièce varie seulement du mezzo-piano au mezzo-forte, elle sera vite grise et uniforme. C'est grâce à la dynamique de la phrase et aux nuances que les notes ne sont pas une succession de sons, mais qu'elles deviendront musique... Ce royaume qui commence là où les mots s'arrêtent.

Le bon chef de chœur saura faire en sorte que chaque choriste soit totalement sensibilisé à la musique. C'est là son rôle essentiel : ouvrir les êtres et les cœurs à la musique, les y faire pénétrer de plus en plus profondément.

Son but doit être de tirer le meilleur de chaque élément, à l'insu de celui-ci ; de faire en sorte que chaque choriste soit entièrement mobilisé, se dépasse dans la joie... A l'issue d'une répétition ou d'un concert, tous doivent se sentir revivifiés et avoir le sentiment qu'il s'est passé quelque chose de grand, d'incommensurable...

bibliographie

• Suzanne MONTU-BERTHON. **La Suite instrumentale,** des origines à nos jours. Collection Musique-Musicologie. Librairie Honoré-Champion, éditeur, 292 pages, nombreux exemples musicaux 1987.

Voici enfin comblée une étonnante lacune de l'édition française ! Apparue de manière assez informelle dès la fin du 16e siècle (le mot est utilisé pour la première fois en 1557, dans le 7e livre des *Danseries* publié par Attaingnant), la Suite connaîtra un prodigieux développement : en France (grâce aux luthistes, au claveciniste Chambonnières qui crée la Suite à la française, puis à François Couperin et à Rameau) ; en Angleterre (avec John Blow et surtout Henry Purcell) ; en Italie, de manière curieusement éphémère (avec le romain Bernardo Pasquini) ; en Allemagne enfin (avec Froberger qui établit le schéma de la Suite allemande, Pachelbel, Buxtehude, Haendel et J.-S. Bach).

Au 19e siècle, Schumann contribue à la résurgence de la Suite (dont il inaugure la variante à caractère psychologique) avant que, en France, d'Indy et Ropartz — les premiers d'une lignée toujours vivace — ne reprennent le flambeau : Suites à caractère néo-classique (de musique "pure" ou bien dans l'esprit de Couperin) ; Suites à caractère psychologique ; Suites pittoresques ; Suites de musique de chambre ; Suites pour orchestre. Notons un dérapage sémantique du vocable Suite, sous lequel, le plus souvent, on regroupe désormais des pièces à connotation dramatique (musiques de scène, de ballet, de film...). Difficile dès lors de suivre le conseil en forme de boutade de Charles-Marie Widor s'adressant à ses élèves : "Quand vous ratez une Sonate, terminez par une Ronde et baptisez cela Suite !"

Ce nouvel ouvrage de Suzanne Montu-Berthon sera, pour les étudiants, les chercheurs, les pédagogues, le plus précieux outil.

• Jérôme SPYCKET. **Nadia Boulanger.** Editions Lattès/Payot Lausanne, 192 pages, 240 francs.

Ce volume, publié à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Nadia Boulanger (elle naquit le 16 septembre 1887), n'est certes pas une biographie — laquelle reste encore à écrire. Il s'agit bien plutôt de la présentation — rigoureusement circonstanciée — d'une centaine de photographies ou fac-similés de manuscrits retraçant l'itinéraire de la vie de celle que tout le monde appelait respectueusement "Mademoiselle", en même temps que le panorama culturel d'une époque dont elle fut un personnage-phare.

Tous ceux qui comptèrent dans la vie musicale de la première moitié de ce siècle furent soit ses amis, soit ses élèves — lesquels affluaient aux "mercredis" de la rue Ballu. Elle fut, en outre, le "Pygmalion" de sa jeune sœur, Lily, qu'elle poussa à se présenter au Concours du Prix de Rome où elle obtint le Premier Grand Prix en 1908 (première femme à l'avoir jamais obtenu), alors qu'elle-même n'avait pu obtenir que le Second Grand Prix, probablement à cause de l'hostilité de Saint-Saëns... Chef d'orchestre, "Mademoiselle" dirigea les plus prestigieuses phalanges, aux Etats-Unis notamment. Mais c'est surtout par son influence auprès des jeunes compositeurs (la *"Boulangerie"*...) qu'elle marqua son époque : seul Messiaen peut — à cet égard — lui être comparé...

Merci à Jérôme Spycket — à qui nous devons également une étude et un album consacrés à Clara Haskil (chez Payot) ainsi qu'une remarquable biographie de Samson François (chez Van de Velde) — de nous permettre de mieux connaître une artiste et un être d'exception qui semblait n'avoir intéressé à ce jour que... les musicographes américains.

• André HODEIR. **Musikant** (roman). Editions du Seuil. 259 pages, 89 F.

Nous connaissions le compositeur inspiré, féru de recherches formelles d'*Anna Livia Plurabelle* le spécialiste de jazz universellement reconnu, l'auteur d'un précieux compendium sur *Les formes de la musique* dans la collection "Que sais-je ?", l'auteur du surprenant roman *Play-Back* paru en 1983. André Hodeir nous livre, cette fois, une sorte de conte philosophique : un "violoneur", surnommé Musikant par ses condisciples de la rue de Madrid, n'a pu — affligé qu'il est d'un trac rédhibitoire tout autant que d'une exigence artistique probablement excessive — accéder à la grande carrière à laquelle le destinait son génie. Il a choisi d'exercer son art dans un couloir de métro, "l'Allée". Sereinement, sans amertume ni acrimonie... Répartissant invariablement son immense répertoire entre chaque jour de la semaine...

Constitué d'une soixantaine de brefs chapitres dont chacun — monologue intérieur ou témoignage d'un ami de Conservatoire — est une petit chef-d'œuvre d'humour et de tendresse, ce roman nous fait pénétrer l'âme du musicien, personnage lunaire à la Woody Allen, fragile et tenace tout à la fois. Les lecteurs violonistes se délecteront, en outre, des commentaires savoureux inspirés à Musikant par le répertoire de son instrument.

• **Revue ARTS** (décembre 1987, N° 0). 3, rue de Valois, 75001. Dix numéros par an. Le numéro : 35 francs. Le numéro double (avec supplément audiovisuel) : 140 francs. Abonnement pour dix numéros : 980 francs.

Peu de points communs entre ces nouveaux "Cahiers multimédias du ministère de la Culture et de la Communication" et l'hebdomadaire qui — animé par Jacques

Laurent et François Truffaut — portait le même nom dans les années 50 et 60. Chaque livraison de ce mensuel sera accompagnée d'un supplément audiovisuel : enregistrement, si l'on parle de musique ; livre, si l'on parle de littérature ; film, si l'on parle de cinéma...

A ce numéro ("zéro"), intitulé : *56 millions de créateurs, dossier sur les Enseignements artistiques* est adjointe une cassette vidéo de cinquante minutes — enregistrement d'une fort intéressante conférence prononcée en mars 1987 par Gilles Deleuze, sur le thème : "Qu'est-ce que l'acte de création ?". Quant à la revue proprement dite, ce n'est certes pas un brûlot ! Ainsi, François Léotard écrit-il dans son éditorial : "Demain, le directeur financier d'une grande entreprise sera jugé sur sa créativité. L'apprentissage aux disciplines d'éveil me paraît dès lors aussi décisif que l'étude des mathématiques"... Michel Tourlière disserte sur les Enseignements artistiques : "une ardente obligation", dit-il. Cancérologue, le professeur Tubiana nous entretient du "syndrome de la leçon de piano" ; il estime néanmoins que l'"on pourrait aisément ajouter des heures d'enseignement artistique aux programmes scolaires sans susciter d'épuisement supplémentaire"... Guy de Brebisson jette quelques "Regards sur l'éducation artistique à l'étranger", soulignant les qualités du système anglais d'intégration des conservatoires aux établissements d'enseignement général — sans aller jusqu'à évoquer la totale désorganisation de l'école qu'elle entraîne...

Plusieurs nouveaux hauts lieux de formation artistique sont présentés : la Fondation européenne des métiers de l'image et du son, l'Ecole nationale supérieure de création industrielle, le CNSM de Lyon... Il est répondu à la question : "Comment passer un an à la Villa Médicis ?". Quelques parcours professionnels significatifs sont également retracés : entretien avec le musicien Amaury du Clozel ("L'enfance d'un chef"), avec le comédien Laurent Grévill, avec le designer Henri-Claude Sonolet...

Attendons les prochaines livraisons !

Francis Cousté

LE DISQUE DU MOIS

• Frédéric MUNOZ à l'orgue de Terraube joue des pièces flamandes anglaises, italiennes, françaises et espagnoles des XVIe et XVIIe siècles.

Voici une nouvelle parution digne du plus grand intérêt. En effet il s'agit d'une cassette produite par la "Boîte à Musique" à Montpellier et qui nous présente un Panorama de la Musique d'Orgue européenne religieuse et profane des XVIe & XVIIe siècles. Les œuvres présentées englobent en effet les différentes écoles d'orgues européennes et l'on sera frappé par les influences qui existent entre les pays, tant il est vrai que les échanges furent nombreux et pas seulement sur le plan artistique. Après avoir entendu en guise de prologue les cloches de l'église de Terraube, la première face de cette cassette nous propose deux pièces flamandes : une Toccata en La de Sweelinck et une Fantaisie en écho de G. Scronx disciple du précédent. Il y a dans ces pièces tout un côté ludique qui se retrouvera dans les pièces espagnoles en écho enregistrées sur la 2e face. Les Flandres et l'Espagne longtemps liées politiquement sont souvent très proche en matière d'orgue (musique et instruments). L'école anglaise est représentée ici par une pièce dont le titre quelque peu mystérieux : "My Lady Carey's Dompe" évoquerait la mélancolie d'une chanson irlandaise. Initialement écrite pour le virginal, elle s'adapte fort bien à l'orgue. Il faut noter que la spécificité des instruments était moins grande que de nos jours et la plupart des pièces étaient composées pour le clavier sans distinction particulière.

Les pièces consacrées à l'Italie montreront la diversité des styles dans ce pays. Antonio Valente, Napolitain du XVIe siècle se montre très influencé par la Musique populaire espagnole, tout comme le sera plus tard Scarlatti, et il aime en varier les thèmes. 5 variations sur le thème de la "Romanesca" sorte de "tube" de l'époque qui va résonner dans l'Europe entière. Lo Ballo dell'Intorcia ou danse des torches est une danse endiablée sauvage et tourbillonnante. Tout autre climat avec la Toccata IV de Frescobaldi, le grand Maître de l'orgue italien : cette pièce écrite pour le moment de l'élévation est tout empreinte de douceur, le discours semble suspendre son vol, sur des jeux ondulants caractéristiques de la facture italienne, il nous semble apercevoir l'image d'un vitrail au travers de l'air chaud et déformant d'un candélabre. La première face se termine avec la Passacaille de Louis Couperin, sans doute le plus grand compositeur pour le clavier du début XVIIe en France, l'oncle de François. Cette pièce initialement destinée au clavecin sonne ici superbement sur l'un des plus beaux mélanges de l'orgue français : le Grand Jeu.

La deuxième face est entièrement consacrée à l'école espagnole et représentée par les trois grands Maîtres Cabezon, Correa de Arauxo et Cabanilles. Après 4 chansons pour les Anches d'un compositeur anonyme et qui nous rappellent les Fantaisies en écho des Flamands.

Cette cassette s'achève par un brillant organiste Valencien Juan Cabanilles avec la Courante italienne, clin d'œil à cette contrée, si fertile pour la danse, et un tiento de falsas joué sur le plein jeu de l'orgue. L'orgue de Terraube, petit village du Gers de 450 habitants, est sorti de l'atelier de Alain Leclère en 1984. Il est donc entièrement neuf mais construit suivant les principes de la facture d'orgue en vigueur à l'époque baroque. Il comprend 3 claviers et un pédalier à la française, il est entièrement mécanique et présente un tempérament inégal avec trois tierces justes, ce qui met particulièrement en valeur les textes enregistrés ici.

Cette cassette nous fait donc découvrir à la fois un répertoire peu joué, un orgue dont il s'agit ici du tout premier enregistrement, également un interprète : Frédéric Munoz. C'est un organiste languedocien natif d'Alès dans le Gard. Après le piano il étudie l'orgue à Nîmes puis à Montpellier en parallèle avec des études de pharmacie. En 1980, il est nommé titulaire de l'orgue historique de St-Guilhem le Désert construit en 1789 par Jean Pierre Cavaillé.

Cet enregistrement se veut également être un hommage à Alain Leclère qui nous a quittés en 1987 frappé en pleine jeunesse par la maladie, puisse cette parution faire mieux connaître au travers de cet orgue unique l'immense talent qui était le sien.

Il est à noter également qu'une partie de la vente de cette cassette contribuera à la reconstruction de l'orgue du Temple d'Alès, le chant d'un orgue pour sauver l'un des siens en quelque sorte.

Les références de cet enregistrement :

I K7 Chrome Dolby Stéréo - Réf. : XCP I MC 020987 BAM I. Production "Boîte à Musique" - Montpellier - 10, rue du Palais - 80 F.

J. P. Cauquil

La polyphonie ou les contradictions de la musique réaliste socialiste

par **Jean SICHLER**
Professeur au C.N.R. d'Aubervilliers

Par son essence la polyphonie est un art savant. Le plus ancien exemple connu est le fameux **Rex Coeli domine** qu'Hucbald, un moine de Saint-Amand, près de Tournai, rapporta dans sa **Musica Enchiriadis** (manuel de musique). « Hucbald n'en est pas l'inventeur ; l'authenticité même de son nom en tête du traité a été discutée » (1). Il est probable que le procédé remonte avant le IXe siècle. Il consiste à superposer une 2e voix, dite voix organale, à une mélodie grégorienne. Cette technique est née dans un milieu fermé, à vocation religieuse et en dehors des aspirations populaires.

De par la complexité de ses développements, cette forme s'est toujours adressée à un public raffiné, dont l'oreille était capable de saisir le déroulement de lignes abstraites. Il y faut un esprit délié apte à dissocier les polymélodies et à suivre un même thème dans ses différentes présentations. Son lieu de prédilection fut toujours le culte catholique. On s'étonnera donc de voir ce genre repris et développé par les musiciens soviétiques, dont le but est la recherche d'un langage directement assimilable par des masses déchristianisées.

Soulignons également que les plus grands polyphonistes : Schutz, J.-S. Bach, Beethoven, sont d'origine allemande et que la musique russe s'est toujours défendue de l'emprise germanique. Le groupe de cinq, vicéralement attaché à la naissance d'un art typiquement national, n'y a pas sacrifié et même si *« Dans les steppes de l'Asie centrale »* Borodine superpose deux mélodies, il le fait dans un esprit de réalisme et de couleur qui s'oppose à celui de la fugue scolastique.

La question se pose de savoir si un art de masse peut utiliser certaines techniques musicales ? Dans le cas des musiques sérielles, aléatoires, ou électro-acoustiques, la réponse, d'après les musiciens soviétiques, est négative.

« Plusieurs opus... marqués par une recherche pour la recherche d'un son expressif... un glissendo infini des cordes, l'absence de tout mouvement dans la musique, un matériel thématique ne permettant aucun développement, tout cela fait une impression plutôt triste. Des expérimentations anémiques, l'absence d'idées sérieuses et d'envergure, même si elles pouvaient encore être insuffisamment mûres... Ce libéralisme est nuisible aux auteurs et à l'ensemble du mouvement progressif de la musique soviétique » (2). On peut dès lors se demander pourquoi les méthodes contrapuntiques, tout aussi éloignées de la musique populaires, sont tolérées ?

Le « **cahier polyphonique** », de Rodion Chedrine, écrit en 1972, demeure une énigme pour un esprit occidental. Ce monument de la musique pour piano est écrit dans l'esprit des compositions les plus hermétiques de J.S. Bach : celui de « L'art de la fugue » dont on sait que le compositeur considérait cette œuvre comme un exercice destiné à la lecture et non pas à l'exécution. Bien que les soviétiques, dans leurs discours, ne se réfèrent jamais à l'art de Bach, l'œuvre de Chedrine est un aveu. Tout nous dit l'admiration de ce compositeur pour le grand allemand. Les titres des différents préludes sont assez explicites : « canon miroir », « canon sur cantus firmus », « double fugue », « imitation canonique », mais par-delà la lettre il y a l'esprit, et l'esprit s'engage encore davantage dans la voie de l'abstraction. Pourtant Chedrine n'a jamais encouru les foudres de la vieille garde, au contraire ! Ce jeune compositeur né en 1932 est considéré comme l'un des tenants de la tradition et obtenait en 1981 le prix d'état de l'URSS.

Ce procédé d'écriture n'a pas toujours été bien accepté et A. Khatchaturian, dans un long article, (3) nous révèle que « les auditeurs furent choqués par certains épisodes polyphoniques de V^e, VIe et VIIIe symphonies de Chostakovitch ». Ce compositeur fut le premier à s'intéresser aux possibilités du contrepoint et dès 1951 paraissaient ses **24 préludes et fugues.** Le titre fait irrésistiblement penser au « clavecin bien tempéré » de J.-S. Bach, tout au moins dans la forme car il est moins certain que l'esprit suive la voie austère du maître allemand. L'œuvre de Chostakovitch venait après les condamnations de Danov qui avaient si fortement ébranlé le monde musical. Chostakovitch avait été nommément critiqué et avait cru bon pour se

dédouaner, d'écrire « **Le chant des forêts », on peut supposer que les 24 préludes et fugues** se ressentent d'une certaine contrainte. L'esprit de recherche inhérent à ce genre, passe au second plan au profit d'un style plus aimable et parfois même humoristique. Ceci confére à l'œuvre une grande facilité d'audition, ce qui n'est pas un mince tour de force ! Pour transcender les contraintes, techniques ou sociales, il ne faut qu'un peu de génie. Chostakovitch n'en manquait pas mais le contexte particulier du moment fait que l'œuvre apparemment vouée à la musique pure, dérape vers un genre ou le pittoresque l'emporte sur les spéculations intellectuelles. Le côté tonal accentue encore le traditionnalisme d'un style qui, tout comme celui de Bach en son temps, est plus un résumé du passé qu'une ouverture sur l'avenir.

Un autre exemple du traditionnalisme polyphonique peut-être trouvé dans l'œuvre du gardien le plus pointilleux de l'orthodoxie musicale soviétique, chez Tikon Khennikov lui-même. Son deuxième concerto pour piano commence par une cadence de style contrapuntique où la deuxième voix entre en valeurs augmentées selon un procédé éprouvé de la fugue traditionnelle. Ceci dans une œuvre destinée aux masses populaires pourrait paraître révolutionnaire si le concerto n'était écrit dans un esprit de virtuosité bien proche de celui du deuxième concerto pour piano de Saint-Saens. Tous deux commencent par une cadence pianistique conçue dans l'esprit de Bach, mais celui, de Khennikof développe encore plus largement le discours polyphonique.

L'œuvre, qui émane du premier secrétaire de la puissante et très officielle **Union des Compositeurs,** a été créé en 1974. Elle marque un jalon intéressant dans l'évolution de la critique soviétique.

Plus importante encore dans le processus de libération de la forme, nous semble être l'œuvre d'Arvo Paert. Ce compositeur esthonien, depuis émigré, s'adresse sans équivoque à J.-S. Bach et insère dans son « **Collage sur le nom de Bach** » le thème de la sarabande de la « suite anglaise en ré mineur ». Le troisième mouvement de cette œuvre pour orchestre à cordes, accuse encore la filiation directe puisque le nom de B.a.c.h donne lieu à un ricercare. Ce procédé, basé sur le thème chromatique si bémol, la, do, si bécarre avait déjà été employé par Schumann et Liszt mais jamais il n'avait été traité avec une telle rigueur d'écriture et un tel modernisme d'expression.

La 1re symphonie d'Arvo Paert de cette même année 1964, est sous-titrée *« symphonie polyphonique »* et elle développe dans sa première partie, un canon, et dans son second mouvement, un prélude et une fugue. L'œuvre est d'une haute volée, digne des complexités du dernier mouvement de la sonate de Samuel Barber. Il est significatif que ces deux musiciens, issus de deux sociétés aussi différentes que la société américaine et la société soviétique, aient dans le même temps, utilisés un procédé de composition aussi sophistiqué. Et si « l'adagio pour cordes » de Samuel Barber, écrit selon cette technique relève d'un style post-romantique émouvant, l'ensemble de l'œuvre d'Arvo Paert va plus loin dans la recherche des sonorités.

On lui doit un *perpetum mobile* très proche des compositions les plus avancées d'un Penderecki. Sa *musique syllabique* pour 13 instruments est à rapprocher des préoccupations sérielles d'un Boulez et utilise le procédé de la mélodie de timbres cher à l'école viennoise. Lorsque l'on sait que le dodécaphonisme était, à l'époque où ces œuvres furent écrites, considéré comme impropre à émouvoir les masses, on peut considérer Arvo Paert comme l'un de ceux qui ont le plus contribués à faire évoluer les mentalités musicales en URSS.

Si les sources sont les mêmes, l'œuvre de Chedrine et d'Arvo Paert nous semble en rupture de ton avec celle de Chostakovitch. Ce vieux procédé d'écriture, dont Hucbald était loin d'imaginer les développements, est encore capable de féconder les œuvres les plus avancées.

Si nous relevions, au début de cette étude, la contradiction qui existe entre les origines de ce procédé et son utilisation dans un art de masse, c'est qu'elle nous semblait difficilement conciliable avec les buts avoués du réalisme socialiste. Toutefois, les gardiens les plus sévères de l'idéologie musicale ne l'ayant jamais clairement condamné, l'interrogation demeure.

(1) J. CHAILLEY. Histoire musicale du moyen-age.
(2) T. Khennikof. Bulletin de l'Union des Compositeurs n° 11. 1979.
(3) Culture et vie 1971.

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

1936	SAMUEL BARBER	adagio pour cordes
1937	CHOSTAKOVITCH	5e symphonie
1939	CHOSTAKOVITCH	6e symphonie
1943	CHOSTAKOVITCH	8e symphonie
1947	SAMUEL BARBER	sonate pour piano
1951	CHOSTAKOVITCH	24 préludes et fugues pour piano
1963	ARVO PAERT	Perpetuum mobile
1964	ARVO PAERT	Symphonie polyphonique, collage sur le nom de B.A.C.H.
1964	CHEDRINE	1er cahier des 24 préludes et fugues pour piano
1970	CHEDRINE	2e cahier des 24 préludes et fugues pour piano
1972	CHEDRINE	Le cahier polyphonique pour piano
1974	KHRENNIKOF	2e concerto pour piano et orchestre symphonique

Soirée de chants coréens consacrée à Lyun Joon Kim

Le concert auquel nous fûmes conviés le 8 mars 1988 à l'Auditorium Debussy-Ravel de la SACEM était à la fois original, instructif et de haut niveau artistique. Il était consacré à un choix représentatif de mélodies du compositeur coréen Lyon Joon KIM. Celui-ci, né en 1916, a déployé dans son pays une très importante activité. N'est-il pas – entre autres – le fondateur et Président de l'une des plus importantes universités de Séoul, celle de Hanyang ? Dans le domaine musical, le Dr Kim a derrière lui une production considérable qui ne comprend pas moins de 3 800 œuvres lyriques dont certaines sont fort célèbres dans son pays, ce qui lui a valu d'être surnommé le Schubert de la Corée.

Dès lors, on comprend l'intérêt qu'il avait à faire connaissance avec un compositeur dont l'œuvre est à la fois imposante et significative.

Les vingt-deux mélodies furent chantées tour à tour par deux soprani, un ténor et un baryton. Les sujets traités sont ceux qui restent toujours en faveur en Extrême-Orient : l'amour, les états d'âme, la fidélité conjugale, la nature, les descriptions bucoliques. La musique, elle, est très marqué par les modèles fournis par les grands maîtres romantiques tels que Schubert et Schumann. Mais des inflexions orientales viennent en pimenter savoureusement le contenu. La courbe vocale se fait tantôt caressante et onctueuse, tantôt tourmentée et plaintive. Certains lieds, toutefois, étaient d'un abord plus âpre : les dissonances crues et les distorsions mélodiques leur conféraient une originalité très prégnante. Il en résulta une palette diversifiée qui rendit la soirée variée et agréable.

Par-delà les caractéristiques stylistiques, il importe de souligner que l'émotion ressentie résulte d'abord de la sincérité du compositeur, qui n'a cure de s'enfermer dans un langage hermétique quelconque, mais cherche avant tout à faire passer un « message » et à créer un climat d'entente favorable entre le public et son œuvre.

Le concert fut d'autant plus réussi que l'exécution se déroula d'une façon parfaite. Les deux soprani – Shin Hyoug Kwak et Yong Ja Kim – furent très convaincantes dans leurs prestations. Le baryton Hyun Myung Oh avait une belle prestance et une voix bien timbrée. Quant au ténor Yung Jp Sin, il se singularisa par l'ampleur de sa voix et la beauté de sa couleur vocale. N'oublions pas les deux pianistes – Mee Kyung Yoon et Myung Suh Kim – qui accompagnèrent les chanteurs avec discrétion, habileté et musicalité.

Merci au Dr Kim de nous avoir offert cette très belle soirée de concert. Formulons le vœu que bientôt une nouvelle occasion se présentera d'entendre d'autres de ses œuvres sur les bords de la Seine.

Serge Gut

MUSICA IN SITU...

Augusto Salvatori, directeur du Tourisme à la mairie de Venise, a ordonné que les gondoliers de sa ville n'interprètent plus désormais que des musiques vénitiennes. Ce n'est qu' « en cas de grande insistance », a-t-il précisé, qu'ils pourront entonner les chansons napolitaines *O sole mio* ou *Funiculi funicula,* souvent réclamées par les touristes étrangers. Mesure qui a toutefois indigné les gondoliers qui arguent de la difficulté qu'il y a à interpréter le répertoire du XVIIIe siècle tout en maniant l'aviron...

Le Vatican, dans un document rédigé par la Congrégation pour le culte divin et publié le 19 décembre 1987, demande aux évêques que soient limités à la seule musique sacrée les concerts donnés dans les églises. Ces concerts, d'autre part, ne devront plus être payants puisque, aussi bien, le droit canon prescrit le libre accès aux édifices du culte... *Exunt* donc les *Concertos pour orgue* de Haendel, la *Troisième symphonie* de Saint-Saëns, *La bataille des Huns* de Franz Liszt, les inénarrables concerts pour trompette et orgue, et tuttu quanti...

Le Vatican espère-t-il ainsi défendre et illustrer la fonction mystagogique d'un certain répertoire musical ? A moins que cette décision ne soit l'expression d'une méfiance – voire d'une jalousie – à l'égard d'un art qui, de plus en plus, tend à satisfaire des aspirations spirituelles auxquelles seule, jusqu'à présent, répondait la religion...

Renouveau des intégrismes... Il faut désormais retrouver ses racines et chanter dans son arbre ! A quand le jazz relégué à Harlem, Bach rendu aux parpaillots, Mozart aux temples maçonniques et le rock aux Martiens ?

Pour le reste, acheter un walk-man et se passer des cassettes de silence !...

Francis COUSTÉ.

Informations diverses

• **Centre Acanthes. Coproduction Festival d'Avignon.** Cours théoriques et pratiques consacrés à l'œuvre de Pierre Boulez.

Le Centre Acanthes est destiné aux compositeurs, interprètes, enseignants et étudiants qui, à travers l'œuvre de Pierre Boulez, souhaitent approfondir leur connaissance de la musique contemporaine par la réflexion théorique et la pratique instrumentale.

Direction d'orchestre, analyse, informatique, ateliers instrumentaux. Le stage se déroulera du 4 au 20 juillet à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon. Date limite des demandes d'inscription : 30 avril 1988. Une réponse sera donnée avant le 25 mai.

Renseignements et inscriptions : Association Acanthes, 146, rue de Rennes, 75006 Paris.

• **Stage d'orchestre à Saint-Céré.**

Du 4 juillet au 20 juillet et du 23 juillet au 16 août. Adresse d'accueil : C.E.S., 46000 Saint-Céré.

Renseignements : C.I.E.M., 64, rue Saint-Honoré, 75001 Paris.

• **Concours international d'interprétation musicale** (alto, clarinette, cor, contrebasse).

25 mai-4 juin en coproduction avec le Festival Champagne-Ardennes.

Renseignements au Conservatoire National de Région, 14, rue Carnot, 51095 Reims Cedex.

• **Stage d'Opéra pour amateurs ou jeunes professionnels.**

Du 10 au 25 août, King Arthur de Purcell, plus deux représentations les 26 et 27 août. Chanteurs, choristes, instrumentistes.

Renseignements : ARMA (1) 34.69.63.54.

• **7e Session Internationale des Musiques du Monde en Périgord du 26 au 30 juillet 1988.**

Musique médiévale, guitare, luth renaissance, musique traditionnelle, rythmes et percussions du monde, jazz, vielle à roue, violon irlandais.

Lieu du stage : Centre de Peyrebrune, 24380 Saint-Amand-de-Vergt (entre Périgueux et Bergerac).

Renseignements : U.V.P.C.A. stages « Reysset », Saint-Avit-Senieur, 24440 Beaumont.

• **Stage de musique de Pont-Saint-Esprit (Gard).**

15 au 28 août 1988, avec Ivry Gitlis.

Pour la 8e année consécutive, l'Association Musicale Spiripontaine organise un stage de Musique pluridisciplinaire du 15 au 28 août 1988. Ce stage s'adresse à des musiciens de niveaux divers et propose 2 formules :

– d'une part, pour les élèves de niveau élémentaire II minimum de Conservatoire, des classes : alto, clarinette, flûte, piano, violon, violoncelle, musique de chambre, orchestre ;

– d'autre part, pour les élèves de niveau supérieur, des « Master Class ». Violon : Ivry Gitlis ;

– un atelier de musique contemporaine sera assuré par Gérard Garcin et Jacques Raynaut.

De nombreux concerts sont prévus. Des artistes invités et les stagiaires y participeront.

Renseignements : Association Musicale Spiripontaine, avenue Gaston Doumergue, 30130 Pont-Saint-Esprit.

• **Thélème contemporain**

Stage pratique de la nouvelle lutherie électronique du 3 juillet au 7 juillet inclus. **4 places encore disponibles.**

Inscription : T.C. 6 bis, rue du Lycée, 21140 Semur-en-Auxois (200 F d'arrhes plus adhésion).

• **Mairie de Paris - Discothèque des Halles.**

L'Ensemble « Musique Vivante » donne une série de concerts à l'auditorium des Halles, les 27 avril et 14 juin 1988.

A cette occasion, la Discothèque des Halles consacre une plaquette aux quatre grands « classiques » de la musique contemporaine : Berio, Xenakis, Kagel, Stockhausen.

On y trouvera, en 39 pages illustrées, un point sur les ressources documentaires, imprimées et sonores, permettant actuellement d'aborder et de mieux connaître ces compositeurs.

Quatre textes de Xavier Lacavalerie ainsi que des notices biographiques complètent ce travail.

Cette publication est en vente au prix de **20 F,** sur place ou par correspondance à la **Discothèque des Halles,** 8, Porte Saint-Eustache, 75001 Paris, et à la **FNAC Forum.**

• **Concours d'orgue** en mémoire de Ferenc Liszt entre les 3 et 15 septembre 1988 à Budapest.

Le concours est ouvert à tous les jeunes artistes de tous pays nés après le 1er janvier 1953. Inscriptions jusqu'au 1er mai.

Renseignements : Interkoncert Festivalbureau, 1366 Budapest, Boîte Postale 80.

• **XVIIe Concours International de Chant de Paris** (organisé par l'U.F.A.M.) du 17 au 24 novembre 1988.

Le jury est composé de personnalités les plus éminentes du monde international de la musique. Il se réserve le droit de ne pas attribuer tous les prix. Limite d'âge

Ténors : nés après 1954 ; **Barytons et Basses :** nés après 1952 ; **Sopranos :** nées après 1956 ; **Mezzo, Contralti, Alti :** nées après 1954.

Clôture des inscriptions : lundi 26 septembre 1988.

Renseignements : Secrétariat du Concours, U.F.A.M., 10, rue du Dôme, 75116 Paris.

- **Musique et Montagne, Sarrance (Pyrénées-Atlantiques),** du 7 au 12 juillet.

Stage d'interprétation du répertoire de l'Orgue, s'adresse aux instrumentistes français et étrangers disposant d'une bonne technique pianistique et organistique. Conférence donnée par Jean Laporte sur Olivier Messiaen. L'enseignement se déroulera conjointement sur trois instruments : l'orgue de l'abbaye de Sarrance, l'orgue de la cathédrale Sainte-Marie d'Oloron, l'orgue de l'église Saint-Jacques de Pau.

Renseignements : Musique et Montagne, 23, rue Carnot, 64000 Pau.

- **Ensemble vocal « Audite Nova ».**

Concert donné en l'église Saint-Médard à Paris le 28 avril à 20 h 30 sous la direction de Jean Sourisse. Au programme : Lamento d'Arianne de Monteverdi, Sabat Mater de Scarlatti et Motets de Victoria et Byrd.

- **Auditorium des Halles** (Forum).

L'Orchestre des Conservatoires de la Ville de Paris sous la direction de Jean-Jacques Werner, donnera le 15 avril à 20 h 30 la 2e Symphonie de Jacques Chailley (création).

- **La Maurache**

Ensemble de musiciens spécialisés dans l'interprétation des musiques du Moyen Age et de la Renaissance, donnera deux concerts à Paris, en l'église Saint-Julien Le Pauvre, les 6 et 7 mai à 20 h 45.

L'ANTENNE PÉDAGOGIQUE NATIONALE KODALY
propose
du 26 au 30 août 1988

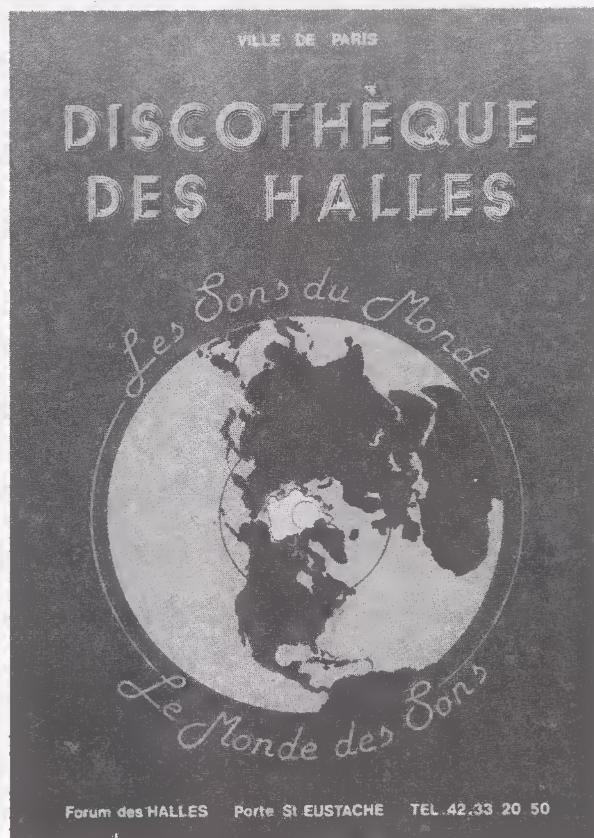
UN STAGE DE FORMATION A LA PÉGAGOGIE **KODALY**

Responsable : Christine MAILLEBUEAU
Professeur d'Education Musicale
à l'Ecole Normale de Bordeaux-Mérignac

Renseignements et inscriptions au siège de l'Antenne :
Centre Départemental de Documentation Pédagogique
4, rue Camille-Desmoulins - 79000 NIORT
tél. : 49.79.42.65

LA DISCOTHÈQUE DES HALLES

Prêt 3 000 livres, 600 partitions de poche - écoute et lecture sur place 600 dictionnaires, encyclopédies, histoires de la musique, ouvrages de référence sur tous les genres musicaux - 70 000 microsillons, cassettes, disques compacts - livres, revues, mensuels, catalogues - la vie musicale et la production phonographique sour leurs divers aspects.



Droit d'inscription annuel :
95 F (microsillons, cassettes)
165 F (disques compacts en plus)

Modalités du prêt :
Nombre de documents prêtés, pour une durée de 14 jours :
4 phonogrammes (dont 2 disques compacts au maximum)
4 documents imprimés (dont 2 partitions au maximum).

Le droit d'inscription acquitté à la Discothèque des Halles donne aussi accès aux autres discothèques du réseau, sur présentation de la carte individuelle délivrée à cet effet.

Ouvert du mardi au samedi de 12 h à 19 h.

TROISIEMES FETES CHORALES DE BRIVE du 27 Mai au 5 Juin 1988

Cette année encore, un programme exceptionnel, qui embrasse toute la musique chorale, de ses origines à nos jours. Mais cette 3e édition sera marquée par la venue de l'un des plus célèbres chœurs de l'hexagone : le Groupe Vocal de France.

Nous retiendrons en outre les prestations des Lycées Cabanis, d'Arsonval, du Collège Rollinat, du Collège Notre-Dame, des classes primaires des établissements scolaires de Brive, de la Chorale d'enfants de l'Ecole Nationale de Musique.

Ateliers "voix mixtes" avec Guy Reibel et Stéphane Caillat.

Ateliers "voix égales" avec Mick Wagner.

Atelier d'enfants (7 à 10 ans).

Mairie de Brive : B.P. 433 - 19312 Brive Cedex.

CHŒUR ET ORCHESTRE DES GRANDES ECOLES

Le **"chœur et Orchestre des Grandes Ecoles"**, c'est 360 élèves des écoles les plus prestigieuses de France (Polytechnique, Centrale, Mines, Supélec, H.E.C., Sup de Co, E.S.S.E.C., Science-Po...) réunis par une même passion : la Musique.

Il se produira les 20 et 30 mai à la Salle Pleyel, le 7 mai à l'Auditorium de la Ville de Nantes et le 28 mai en la cathédrale de Lyon. Au programme, entre autres œuvres : *Un Requiem Allemand,* de Johannes Brahms.

Géré par des étudiants et soutenue depuis sa création par le Crédit Lyonnais, le C.O.G.E. est l'association inter-grandes écoles la plus importante. Son originalité : rassembler, dans une aventure musicale commune, des jeunes aux formations et aux sensibilités différentes.

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (classer par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **ALLEGRO**
  3 bis, rue des Trois Mollettes
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **BELLECOURT MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  2, rue Raynardi
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **BOPPIN MUSIQUE**
  19, rue Montmorency
  34200 **SETE**
- **MUSISTRA**
  38, rue des Hallebardes
  67000 **STRASBOURG**
- **"AU DIAPASON"**
  12, rue Saint-Antoine du T.
  31000 **TOULOUSE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **IMPORT DIFFUSION MUSIC**
  42-44, rue du Fer à Moulin
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **FALADO**
  Librairie Musicale
  6, rue Léopold Robert
  75014 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond-Poincaré
  75116 PARIS
- **WM Musique**
  62, avenue de Wagram
  75017 PARIS
- **La Boutique du Conservatoire**
  38, rue du Vieux Versailles
  78000 VERSAILLES
- **DO DIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **Librairie SAINTE-CROIX**
  F. KUHLMANN
  32, avenue du Roule
  92200 NEUILLY-SUR-SEINE
- **OPUS 24**
  24, rue de Maréchal Foch
  92700 COLOMBES
- **AUX TROIS CLES**
  68, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07